EDEBİYAT · TARİH · POLİTİKA · FELSEFE

DEFTER

AĞUSTOS · ARALIK · 1991 · ONYEDİ

İÇİNDEKİLER

■ Marx'ın Üç Sözü
Maurice Blanchot

■ Postmodernizm Üzerine Bir Konuşma
Fredric Jameson, Anders Stephanson; Çev. Ahmet Doğukan

■ Yazboz
Enis Batur

■ Sonsuza Giden Dil
Michel Foucault; Çev. Celal Kanat

■ Aynadaki Kitap / Kitaptaki Ayna
Orhan Koçak

■ Gece Hayatım
Adalet Ağaoğlu

■ Taşemen
Hulki Aktunç

■ Kasvet ve Anınma
İskender Savaşır

■ İletişimin Diğer Ucundaki Kim
Ahmet Güntan

■ Ad ve Yorum
Mehmet Ergüven

■ Ters Nefeste Beklemek
Mustafa Irgat

■ Şapka
Halil İbrahim Özcan

■ Kültür Politika ve Devlet
Boris Kagarlitski. Haz. Murat Belge, Sungur Savran, Ertuğrul Kürkçü, Orhan Koçak, Bülent Somay

ŞİİR

■ Şiirler, Salih Ecer, Ahmet Ada, İskender Savaşır, Meltem Ahıska, Seyhan Erözçelik, Mahmut Temizyürek, Nezih Erdoğan

MARX IN ÜÇ SÖZÜ

Maurice Blanchot

Marx'ta, hep kendi söylediklerinden gelen, üç tür sözün biçim ve güç aldığını görüyoruz; bunların hepsi gereklidir, ama birbirlerinden ayrıktırlar ve birbirlerine karşıt olmaktan da fazla bir şey: yan yana konmuşlardır. Onları bir arada tutan uyumsuzluk öyle bir istem çoğulluğuna işaret etmektedir ki Marx'tan beri herkes, kendini bu çoğulluğa boyun eğmiş hissetmekten kaçınamamaktadır; kendini herşeyden kaçınmaktaymış gibi gördüğü durumlar dışında.

1. Bu sözlerden ilki dolaysız ama uzundur. Bu sözün içinde Marx, "düşünce yazarı" olarak ortaya çıkmaktadır; gelenekten çıkmış bir söz olarak, felsefi *logos*'tan yararlanmakta, Hegel'den alınmış ya da alınmamış (bunun bir önemi yok) büyük isimlerden yardım almakta ve kendini, düşünüş unsuru içinde özümlemektedir. Bu söz, içinde bütün *logos* tarihi kendini vurguladığı için uzundur; ama iki anlamda dolaysızdır, çünkü yalnızca söyleyecek bir şeyi olmakla kalmayıp, söylediği bir cevaptır, cevaplar biçiminde kaydolmaktadır; biçimsel olarak nihai olan ve sanki tarih tarafından veriliyormuşçasına kesin olarak verilen bu cevaplar, ancak tarihte bir durma ya da kopma olduğu zaman doğruluk değeri alabilirler. Cevap verirken —yabancılaşma, ihtiyacın önceliği, bir maddi pratik süreç olarak tarih, bütünsel insan— cevap verdiği soruları belirsiz ya da kararsız bırakır: Bugünün okurunun ya da dünün okurunun, böylesi bir soru yokluğunda yer alması gerekeni kendince farklılığıyla dile getirmesine göre —böylelikle daha ziyade ve her zaman daha fazla içi boşaltılması gereken bir boşluğu doldurur— Marx'ın bu sözü kâh hümanizm olarak, kâh tarihselcilik, kâh ateizm, antihümanizm, hatta nihilizm olarak yorumlanır.

2. İkinci söz politiktir: Kısa ve dolaysızdır, kısa olmaktan, dolaysız olmaktan da fazla bir şey, çünkü bütün sözleri kısadevreye uğratmaktadır. Artık bir anlam taşımamaktadır; bir çağrıdır, bir şiddettir, bir kopma kararıdır. Aslına bakılırsa hiçbir şey söylememektedir, ilan ettiği şeyin aciliyetidir, sabırsız ve hep aşırı olan bir isteme bağlıdır, çünkü tek ölçüsü aşırılıktır: Böylelikle mücadeleye çağırır, hatta (unutmakta fazla acele ettiğimiz bir şey) "devrimci terör"ü ileri sürer, "sürekli devrim"i önerir ve vadeli bir gereklik olarak değil, *anındalık* olarak hep devrime işaret eder, çünkü süre tanımamak devrimin

özelliğidir, zamanı açar ve içinden geçerse hep mevcut olan bir istem olarak kendini yaşanmaya sunar.*

3. Üçüncü söz bilimsel söylemin dolaylı sözüdür (yani en uzunu). Bu yönüyle Marx, bilginin diğer temsilcileri tarafından tanınmış ve övülmüştür. Bu haliyle bilim adamıdır, bilginin etiğine cevap verir, bütün eleştirel revizyonlara boyun eğmeyi kabul eder. Bu, kendine de *omnibus dubitandum* özdeyişini temel alan ve "bilimi, bilimin dışında kalan ve ona yabancı olan çıkarlarla bağdaştırmaya uğraşan insanı 'aşağılık' olarak adlandırırım," diyen Marx'tır. Bununla birlikte *Kapital*, özünde yıkıcı bir eserdir. Yıkıcı olması, bilimsel nesnelliğin yollarından geçerek devrimin gerekliliği sonucuna yöneltilmesinden ziyade, fazla dile getirmeden, bilim fikrini bile altüst eden bir teorik düşünme biçimini içermesindedir. Marx'ın eserinden ne bilim ne de düşünce dokunulmamış bir halde çıkmaktadırlar; dokunulmamışlığın en kuvvetli anlamıyla, çünkü bu eserde bilim kendini, kendinin radikal dönüşümü, pratikte hep işler kalan bir dönüşümün teorisi olarak gösterir, aynı zamanda, bu pratikte teorik dönüşüm de süreklidir.

Bu saptamaları burada daha fazla geliştirmeyelim. Marx örneği bizim, yazıdaki sözün, bitmek bilmeyen itirazın sözünün, sürekli olarak *çoklu* biçimlerde kopması ve gelişmesi gerektiğini anlamamıza yardım etmektedir. Komünist söz hep, *aynı anda* hem sessiz hem şiddetli, hem politik hem bilgin, dolaysız ve dolaylı, hem tam hem eksik, hem uzun hem de neredeyse anlıktır. Marx, birbiriyle çarpışan ve birbirinden ayrılan bu dil çokluğu içinde rahat yaşamamaktadır. Bu diller aynı sona doğru gidiyor gibi görünseler de birbirine çevrilemez ve onları dağıtan, birbirleriyle çağdaş olmalarını engelleyen heterojenlikleri, mesafeleri ya da araları, bunu öylesine yaparlar ki, bu dilleri okumaya (pratiğe) çalışanları, gözardı edilemeyecek bir çarpıklık etkisi yaratarak, kendilerini sürekli bir elden geçirmeye tabi kılmaya zorunlu bırakırlar.

"Bilim" sözcüğü yeniden anahtar sözcük haline geliyor. Kabullenelim bunu. Ama kendimize hatırlatalım ki bilimler varsa da henüz bilim yoktur, çünkü bilimin bilimselliği hep ideolojiye bağımlı kalmaktadır, hiçbir özel bilimin, hatta insan biliminin bugün indirgeyemeyeceği bir ideolojiye; öte yandan yine kendimize hatırlatalım ki hiçbir yazar, Marksist bile olsa, yazıya, bir bilgiye bel bağlarmış gibi bel bağlayamaz, çünkü edebiyatın (bütün çözülme, dönüşme biçim ve güçlerini üstlendiğinde yazma istemi) bilim haline gelmesi, ancak bilimi de edebiyat haline getiren hareketle olabilir; kaydedilmiş söylem, "*o anlamsız yazma oyunu*"nda hep bir zar gibi düşen şey.

* Mayıs 68'de bu belli olmuştur, hem de parıltılı bir biçimde gözler önüne serilmiştir.

POSTMODERNİZM ÜZERİNE BİR KONUŞMA

Fredric Jameson - Anders Stephanson

Anders Stephanson: Postmodernizm üzerine iki ayrı düzeyde fikir yürütüyorsunuz: Bir yandan postmodernizmi oluşturan özelliklerin bir envanterini çıkarıyor, öte yandan bu özelliklerin ifade ettiğini söylediğiniz daha geniş bir gerçekliği anlatıyorsunuz.

Fredric Jameson: Amaç, dolayımı sağlayacak bir kavram yaratmak, farklı kültürel olgulardan oluşan bütün bir diziyi betimleyebilecek ve bu dizi içinde ifade edilebilecek bir model kurmaktır. Sonra bu birlik veya sistem, geç kapitalizmin altyapısal gerçekliğiyle ilişkilendirilir. Başka bir deyişle, iki yöne bakabilen bir şey oluşturmaktır hedef: Kültürel metinlerin çözümlenmesi için oluşturulan bir ilke, aynı zamanda, tüm bu özelliklerin bir arada ele alındığında taşıdığı genel ideolojik işlevi gösterebilen bir çalışma sistemi olacaktır. Çözümlememde bütün önemli noktaların ele alındığını söyleyemem; ancak görsel olanla başlayarak zamansal olana geçip daha sonra yeni bir mekân kavramına geri dönerek bir dizi farklı niteliği ele almaya çalıştım.

İlk postmodernizm kavramlarımız genellikle olumsuz olduğu için (yani, "bu değildir", "şu değildir", "modernizmde olan birçok şey burada yoktur" gibisinden) modernizm ile postmodernizmi karşılaştırarak başlıyorum. Ancak amaçlanan, sonuçta pozitif bir kavramdır — postmodernizmin modernizmden "daha iyi" olduğu türünden bir değer yargısı üretmek için değil, postmodernizmi salt bir tepkiden fazlası olarak, yeni bir kültürel mantık olarak kavramak için. Tarihsel olarak, elbette modernizmin üniversitelerde, müzelerde ve konser salonlarında kurumsallaşmasına, belli bir mimarlık türünün dogmalaştırılmasına karşı bir tepki olarak başlamıştı. 1960'larda erginliğe ulaşan kuşak da modernizmin bu yerleşikleşmesini kendi üzerinde bir baskı olarak yaşadı, baskıcı bir şey hissetti burada; ve doğal olarak da kendine bir soluk alma mekânı yaratmak için modernist değerleri sistematik bir biçimde reddetmeye girişti. Edebiyat bağlamında, böylece reddedilen değerler arasında dilin karmaşıklığı ve müphemliği, çoğul-anlamlılığı, ironi, somut evrensel ve özenli, ayrıntılı, karmaşık simgesel sistemlerin kurulması gibi şeyler vardır. Tabii, reddedilen şeylerin listesi, farklı sanatlarda değişik özellikler gösteriyordu.

Social Text, No.17, 1987. Söyleşi 4 Temmuz 1986'da yapılmıştır.

A.S.: Keşif gezinize, resimde derinlik ve yüzeyin çözümlemesiyle başlıyorsunuz.

F.J.: Belli bir yassılma, belli bir düzleşme üzerinde odaklaşmak istedim; ama modernist resim sanatının resmin yüzeyini yeniden fethetme tarzıyla karıştırılmamalı bu. Belli bir derinliğin kayboluşundan söz ediyorum ben. Burada *derinlik*, müphem bir anlam vermesini özellikle amaçladığım bir sözcük. Kasdettiğim sadece görsel derinliğin kayboluşu değildi, bunu zaten modern resim gerçekleştirmişti. Asıl önemlisi, yorum derinliğiydi: Nesnenin gizlerinin yoğunluğundan ötürü büyüleyici olduğu ve bu gizlerin de ancak yorumlamayla ortaya çıkarılabileceği fikriydi. Şimdi bütün bunlar ortadan kalkıyor. Aynı şekilde, sanatlardaki postmodernizm ile çağdaş teori arasındaki ilişkinin bir alt-teması olduğu için, bunun derinlikle ilgili bütün bir *felsefi* yaklaşımlar dizisine de artık gerek duymayan bir kavramlaştırmayla birlikte yürüdüğünü de göstermeye çalıştım. Derinliğin felsefi kavranışından kasdettiğim, bir görünüşün daha derindeki bir gerçeklik açısından yorumlamamızı sağlayan çeşitli yorumbilgisi teknikleri (*hermeneutics*) ve bu çeşitli felsefelerin de ancak bir yorumla ulaşabildikleri bu altta yatan gerçekliği deşifre ediş biçimleri. Nihayet bir de tarihselliğin ve tarihsel derinliğin, bir zamanlar tarihsel bilinç veya geçmiş duygusu denilen şeyin ortadan kaldırılması var. Kısacası, nesneler dünyaya düşüyor ve yine dekorasyon oluyor, görsel derinlik ve yorumlama sistemleri silinip gidiyor ve tarihsel zamana garip bir şeyler oluyor.

Sonra bu psikolojik *duygulanımın* (affect) derinliğinde bir dönüşümün de eşlik ettiğini görüyoruz: Dünyaya karşı belirli bir fenomenolojik ya da duygusal tepki ortadan kalkıyor. Burada belirtisel (semptomatik) olan, kaygının (anksiyete) yerini çok farklı bir sistemin almasıdır. Kaygı, modernizmdeki baskın duygu ya da duygulanımdı; yeni sistemin temel kavramını ise şizofrenik ya da uyuşturucu dili veriyor. Fransızların "yüksek keyif" ve "düşük keyif" *yoğunlukları* diye adlandırır oldukları şeylerden söz ediyorum burada. Bunların, bize anlam ipuçları veren "duygularla" ve kaygıyla hiçbir ilgisi yoktur. Kaygı, yorumbilgisel bir duygudur: Altta yatan bir gerçekliği dışa vurur, dünyanın karabasana dönüşmüş halini ifade eder. Oysa bu "yükselmeler" ve "düşmeler" aslında hiçbir şey anlatmıyor dünya hakkında, her durumda kendimizi "yüksek" ya da "düşük" hissedebiliriz. Bir bilgi içermeyen, bilişsel olmayan hislerdir bunlar.

A.S.: Bu noktada "histerik yüce" (*hysterical sublime*) ve "parıldayan yüzeyin keyifli coşkusu"na değiniyorsunuz. "Tüm modern kültürün sadece kendine gönderme yapan bir sistem haline gelmesinin diyalektik yoğunlaşması" dediğiniz şeyle ilgili bu durum; öyle bir durum ki, kısa süreli aşırı yoğunlaşma anları dışında tam bir duygulanım yokluğu egemen oluyor...

F.J.: Diyalektik olarak, bilinçli yücede sınıra ulaşan, benliktir; burada ise gövde kendi sınırlarına ulaşıyor, bu imgeleri yaşantılarken kendi dışına çıkma, kendini yitirme noktasına varacak kadar "uçuculaşan" gövde. Zamanın tek bir ana indirgenişidir bu, bütün bunların tek bir nihai anda yandığı ve tüketildiği bir indirgeniş. Ama bu, kişinin Alplerin karşısında durup da bireysel öznenin ve insan egosunun sınırlarını kavramasında olduğu gibi eski anlamıyla *öznel* bir yaşantı değildir. Tam tersine, limitlerin insanca olmayan, her türlü hümanizmi reddeden bir yaşanışıdır, öyle ki o limitlerin ötesinde insan yok olur gider.

A.S.: Buradan da zamansallık sorununa mı geliyoruz?

F.J.: Evet. Görsel metaforik derinlik zamansal, bağlantısızlaşma ve parçalanmanın betimlenişine yerini bırakıyor. Örneğin John Cage'in müziğinde cisimleşen türden bir şeydir bu. Ses ve zamandaki süreksizlik tarihe ve geçmişe olan belli bağıntıların silinişinin bir simgesi olarak görülür o zaman. Benzer şekilde, bu bugün bir metni daha büyük birleştirici formlar olmadan süreksiz cümlelerden üretilen bir şey olarak tanımlama eğilimimizle ilişkilidir. Bir metinler retoriği, şu veya bu biçime göre örgütlenmiş eski yapıt kavramlarının yerine geçmekte. Hatta, biçim dilinin ortadan kalktığını, yavaşça silindiğini bile söyleyebiliriz.

A.S.: Bana bir zamanlar anlatılana göre 1960'larda ortalama kamera hareketi —bir görüş alanı değişikliği, bir zoom, bir pan— 30 saniyelik normal bir reklam filminde her 7,5 saniyede bir kereden daha yüksek bir hızla yapılmazmış, bunun nedeni de insan algılamasının baş edebileceği optimum hız olarak görülmesi. Oysa şimdi bu hız 3,5 saniyede bire yükselmiş. Ben birtakım reklam filmlerinde zaman tuttum ve bu değişikliğin iki saniyede bir yapıldığını bile gördüm. Bu 30 saniyede 15 değişiklik eder.

F.J.: Burada bir bilinç eşiğiyle algılama mantığına yaklaşmaktayız. Örneğiniz, bizi programlamayı amaçlayan bu yeni fark mantığını, vaktimizin sürekliliğini bölen ve gittikçe hızlanan bu kopuşları çok güzel sergiliyor. Bu hızlandırılan tempoya alıştırılmamız, bir şeyden öbür şeye kaymayı doğal karşılamaya alışmamıza da hizmet etmektedir.

A.S.: Sizin de dediğiniz gibi Paik'in video sanatı bu sorunu irdeleyebileceğimiz değerli bir postmodernist alan.

F.J.: Yeni bir fark/farklılık mantığıyla bir çeşit eğitim olarak. Farklılığı algılamanın yeni bir yolunu belleten boş bir formel eğitim veya programlama bu.

A.S.: Farklıyı algılamanın bu yeni yolu tam olarak nedir?

F.J.: Bunu "farklılık bağlantı sağlar" sloganıyla anlatmaya çalıştım. Kesintilerin ve farklılıkların algılanması kendi başına bir anlam haline gelir; bu içeriği olan bir anlam değil, ama anlamlı ancak yeni bir birlik biçimi gibi görünen bir anlamdır. Bu tür bir görüş, "bu şeyleri nasıl bir bağlantı içine sokarız, nasıl bu şeyleri sürekliliklere veya benzerliklere dönüştürürüz" sorununu gündeme getirmez. Sadece şunu söyler: "Farklı olanı görüp kaydettiğin sürece, zihninde olumlu bir şey meydana geliyor demektir". İçerikten kurtulmanın bir yoludur bu.

A.S.: Zamansal olanın teşhisinden mekânsala geçiyorsunuz.

F.J.: Sonra bu iki özellik kümesini (yüzey, parçalanma) zamanın mekânsallaştırılması çerçevesinde birbirine bağlıyorum. Zaman sürekli bir şimdiki zaman haline gelmiş ve böylece mekânsal olmuştur. Geçmişle olan ilişkimiz artık mekânsal bir ilişkidir.

A.S.: Neden mekânsal olmak durumunda?

F.J.: Modernizmdeki ayrıcalıklı bir dil —örneksc Proust ya da Thomas Mann— hep zamansal betimlemeyi kullanmıştır. Bu "derin zaman" ya da Bergsoncu zaman kavramının, sürekli mekânsal bir şimdiki zaman olan çağdaş yaşantımızla hiçbir ilişkisi yok. Teorik kategorilerimiz de mekânsallaşma eğiliminde: Mekânsal olarak birbiriyle bağıntılı şeylerin eşzamanlı çeşitliliğini gösteren grafikler içeren yapısal çözümlemeler (bunların diyalektiğin ve onun zamansal anlarının karşıtı olduğunu söyleyelim), ve Foucault'nunki gibi boş bir kesme, sınıflandırma ve değiştirme retoriğine sahip diller. Bu bir çeşit mekânsal dildir, bu dilde verileri çeşitli şekillerde parçalara ayrılabilecek bir büyük blok gibi organize edersiniz. Bu benim özel olarak Foucault'yu "kullanışım"; tabii, müritlerini öfkelendirecek sınırlamalarla. Öte yandan Foucault'nun pek çok söylediği zaten bilinmekteydi: Merkezle uç arasındaki ikili karşıtlık büyük ölçüde Sartre/Saint Genet'de geliştirilmişti; iktidar kavramları birçok yerde ortaya çıkmıştı, ama özellikle anarşist gelenekte; çeşitli şemalarındaki bütünselleştirici stratejilerin de Weber'den bu yana birçok benzerleri vardır. Ben daha çok, iktidarın bilişsel haritasının çıkarılması, mekânsal betilerin (*figure*) inşası terimleriyle ele alınmasını öneriyorum Foucault'nun. Ama o zaman da, insan bunu böyle koyunca, Foucault'nun kendi öz betileri —örneğin ağ (*grid*)— tamamen göreli bir nitelik kazanıyor ve başlı başına teoriler olmaktan çıkıyor.

A.S.: "Mekân-ötesi" (*hyper-space*) ne zaman mekânsal tasarının bir parçası oluyor?

F.J.: Normal mekân şeylerden yapılmış veya şeylerle düzenlenmiştir. Oysa burada şeylerin çözülmesinden söz ediyoruz. Mekân-ötesinin bu nihai bile-

şeninde, artık bileşenlerden ya da öğelerden söz edemeyiz. Bundan özne-nesne diyalektiği terimleriyle söz etme alışkanlığına sahiptik, ama öznelerin ve nesnelerin çözüldüğü bir durumda mekân-ötesi nesne kutbunun, yoğunluk da özne kutbunun en üst noktasıdır, artık özne ve nesnelerimiz bulunmasa bile.

Ve zaten, mekânsallaşmanın zamansallaşmanın yerini alması düşüncesi mimariye ve yeni mekân deneyimlerine geri götürür bizi. Benim düşünceme göre bunlar, bir örnek vermek gerekirse, şehir mekânının daha önceki anlarının herhangi birinden çok farklıdır. Paris çevresindeki yeni kentsel toplaşmaların çarpıcı yanı, örneğin, ortada kesinlikle *hiçbir perspektif bulunmamasıdır*. Sadece sokak ortadan kalkmakla kalmadı (bu zaten modernizmin göreviydi), aynı zamanda tüm profiller de gözden kayboldu. Bu insanı serseme çeviren bir şey. Ben bu yeni postmodern mekândaki varoluşun sersemleticiliğini, *kendimizi bu mekân içinde konumlama ve bunu bilişsel olarak haritalandırma* yeteneğimizi yitirmemizin nihai teşhisini yapabilmek için kullanıyorum. Bu sonra küresel bir çok-uluslu kültürün ortaya çıkışına geri yansıtılmakta. Merkezden yoksun kılınmış, tasavvur edilemeyen, insanın içinde kendini konumlayamadığı bir kültür. Çıkarılan sonuç bu.

A.S.: Daha somut olmak gerekirse, siz, çok da zarif bir şekilde, Portman'ın Los Angeles'teki Bonaventure Oteli'ni örnek olarak kullanıyorsunuz: Bir ayna cephe, içine kapalı bir yapı, insanın içinde yönünü bulamadığı bir mekân. Yine de Rodeo Drive'daki yeni ticari mekânlar betimlediğinizin tam tersi olan yerler: eski tip sevimli meydanlar, herşeyin kolayca görülebildiği ve alışverişin belli ve alışılagelmiş tarzda yapılabildiği yerler.

F.J.: Ama bu postmodern mimarinin Disney'leştirilmişi, eski meydan veya piazza'ların Disneyland'a uydurulmuş taklidi. Ben amblem değeri olanları seçtim ve herşeyin bu damar üzerinden çözümlenmesi mümkün değil. Son söylediklerniz mekân-ötesi için örnek olmayabilir, ancak kesinlikle taklit üretimi için örnektirler. Disney'in EPCOT'u bir başka mükemmel örnektir.

A.S.: Bir başka deyişle Disney'in yarattığı dünyamızın küçültülmüş şekli, içinde hemen kendinizi yönlendirebileceğiniz küçük oyuncak ülkeler.

F.J.: Sanırım, içinde ilerleyebileceğiniz yollar konulduğu için kendinizi yönlendirebiliyorsunuz, ama aslında nerede olduğunuz gerçek bir sorun. Çünkü gerçekten Florida Everglades'te olabilirsiniz, o zaman sadece bataklıkta değil bir başka yerin taklidi içinde de olabilirsiniz. Bütünüyle Disneyland birçok şeyin paradigmasını içermekte ve en mükemmel şekliyle kehanetçi bir özellik taşımakta.

A.S.: Çözümlemenizde posmodernizmin ortaya çıkışı, maddi olarak, global düzeyde Amerikan sermayesinin 1950'lerin sonuyla 1960'ların başına tarihlen-

dirilen yükselişine bağlanıyor. Ne var ki, o sıralarda Birleşik Amerika fiilen savaş sonrası egemenliğinde nisbi bir gerilemeyi yaşamaya başlıyordu. Başka ülkeler ekonomik olarak geri gelmekte, üçüncü-dünya kurtuluş hareketlerinde bir sıçrama ve birinci dünyada derinlik modeline ayak uydurmuş (marksizm gibi) muhalif ideolojilerin dönüşü görülmekteydi.

F.J.: Kültür ve ekonomideki süreksizlik kavramları bunların bazılarını açıklayabilir. Amerikan iktidarının yerine oturtulması bir şeydir; bu iktidarı hem yansıtan hem de sürekli kılan bir kültürün geliştirilmesi ise biraz farklı bir konudur. Eski kültür tahtasının güzelce silinip temizlenmesi gerekiyordu. Bunun Avrupa'dan çok Birleşik Amerika'da gerçekleşmesinin nedeni ise Avrupa kültüründe eski rejimin varlığını korumasıdır. Modernizm yıkılınca, ABD'de geleneksel kültür biçimlerinin yokluğu, herkes için tümden yeni bir kültürel üretime bir alan sağladı. Tek tek şeylerin öncülüğü Avrupa'da yapılabilirdi, ancak bir kültür *sistemi* sadece bu Amerikan olanağından çıkabilirdi. Amerikan gücünün sorgulanmaya başlandığı anda, bu gücü yeniden pekiştirmek için yeni bir kültürel aygıta gerek doğar. Postmodernizm sistemi daha önce gerekli olmayabilecek yeni bir ideolojik hegemonya türünün aracı olarak işin içine girer.

A.S.: Bu görüş dolaysız işlevselciliğe ya da araçsalcılığa yaklaşmıyor mu?

F.J.: Hem evet hem hayır. Bu sistemin —Amerikan televizyon gösterilerinden şu yüksek kültürel değerlere ve hepsinin üstünde de "Amerikan" tüketiminin mantığına ve uygulamasına kadar— depolitizasyonda bir zamanlar dinin olduğu kadar etkili bir araç olduğu bir yön var. Aktarım kanallarının bulunması gerekiyordu, bunlar iletişim sistemleri, televizyon, bilgisayarlar vb. ile sağlandı. Bunun dünya ölçüsünde olması ise 1960'larda mümkün oldu. İktidar seçkinlerinin şunu söylemesi yeterliydi: "Bu durumda bizim, insanların hayatlarında meydana gelen değişikliklere denk düşen ve bir çeşit içerik sunan bir kültürel sisteme ihtiyacımız var." Postmodernizmde cisimleşen yeni hayat deneyimi çok güçlüdür, çünkü varoluş sorunlarına bir çözüm getiriyor gibi görünen epey bir *içeriğe* sahip.

Bir sürü başka süreksiz sistem de burada işin içinde. Amerikan hegemonyasının toplumsal etkilerinin bir kısmı 1960'lara kadar hissedilmedi —örneğin tarım devrimi— bu nedenle bunu sadece politik iktidar bağlamında görmek yanlış olur. 1960'ların tolumsal direnişlerinin birçoğu, insanların —örneğin köylülerin— yeni-sömürücü sistemlerin daha önce sömürülmüş bulunmakla birlikte nisbeten işler durumda bırakılmış hayat biçimlerine neler yaptığını anlamalarıyla başladı. Direnişin ortaya çıkması mutlaka Amerikan etkisinin geri püskürtülmesi anlamına gelmez; bu etkinin politik değil de sosyal yaşamın daha derin düzeyleri üzerindeki dağıtıcı güçlerinin bir belirtisi olabilir.

A.S.: Van Gogh'un köylü ayakkabıları dünyasının ve Heidegger'in kır patikasının kapitalist imhasını betimlerken, bunu Tafuri'nin mimaridaki modernist projeyi anlattığı terimlerle yapıyorsunuz: Geleceğin sürprizler içermemesini sağlama amacı, "planlaştırma" fikri ve gelecek riskinin elimine edilmesi. Bu, geçerli bir yaklaşım gibi görünüyor. Ne var ki, Marksizmin modernleşmeci özelliklerinin üzerinden kolayca kayıp geçiyorsunuz. Oysa bunun Sovyet tipi toplumlardaki düşüncesiz çevre tahribinde açık ve belirgin olarak görülen sonuçları var. Aşırı derecede planlaştırma, bu aslında gelecekteki felaketin temelini hazırlamakta. Böylece Heidegger'in patikasının yok olması herhangi bir modernleşmeci ahlakın tamamlayıcı özelliği olarak görülebilir.

F.J.: Açıkça söylenirse, ileri bir toplumda bizim ilk eldeki muhalif eğilimimiz teknolojik ilerlemeyi kısıtlamaktan söz etmek oluyor. Yoksul toplumların her zaman bu tercihi yapabileceklerine emin değilim. Bu özelliklerin bazıları, Moskova gibi şehirlerin karşılaştığı durumlar, *kültürel borç krizi* diye adlandırılabilecek şeyin bir parçasıdır. 1960 ve 1970'leri düşünün, dünya sisteminin içine çekilmişlerdi ve turistlere kapıları açmaları ve büyük oteller inşa etmelerinin zorunlu olduğunu düşünmeye başladılar. Prometeci senaryo —doğayla savaş— ile bizden aldıkları diğer metalaştırma türleri arasında ayrım yapmak gerekir.

A.S.: Yine de Stalin Amerikan teknolojisinin ve Taylorcu verimliliğin büyük hayranıydı. Bu tür bir yıkıcılığa angaje olmalarının nedeni sadece Batı'ya yetişme veya Batıyla rekabet etmeyi istiyor olmaları sorunu değil; aynı zamanda belli bir Marksist teorinin içinde de var bu. Sorunsalı yalnızca kapitalist bir alan içinde resmetmekle kendinizi şu itiraza da açık bırakıyorsunuz: Doğayı fethetme ve daha eski "mantık"lar hem Marksist hem de kapitalist düşüncede yer alıyor. Marcuse'nin Sovyet toplumu analizi bu noktada hiçbir şüpheye yer bırakmayacak açıklıktadır. Eğer teziniz, kısaca söylemek gerekirse, dünyanın sermayenin metalaştırıcı mantığına uyarak acımasızca hizalandığı fikri üzerine kurulmuşsa, o zaman belli marksizmlerin de masum olmaktan uzak bulunduğu açık olmalıdır.

F.J.: Aynı fikirdeyim. Ancak üretim ve üretkenlik ve kapitalizme yetişme üzerine konulan vurgu en azından kapitalizmin bu azgelişmiş ülkeler üzerine koyduğu rekabetin bir parçasıdır; onlar yetişmek zorundalar. Bu nedenle çok incelikli bir diyalektik süreç geçerli: Bu toplumlar silahlanma gibi bir sürü nedenden dolayı modernleşmeyi sağlamak için kendine yeterliğin veya otarşinin ötesine geçmeyi zorunlu bulmuşlardır.

A.S.: Evet, ama modernlik kavramı ta başından beri burada.

F.J.: Evet bu gerçekten ideolojik bir kavrayış ve hiç şüphesiz yeniden düşünülmelidir.

A.S.: Modeliniz mikro düzeyden, çeşitli alanlarda toplanmış olgulardan yola çıkıyor ve Mandel'in Geç Kapitalizm kavramıyla temsil edilen makro düzeye ulaşıyor. Sermayenin üç uğrağı ile kültürel gelişmenin üç uğrağı (gerçekçilik, modernizm ve postmodernizm) arasındaki benzeşmeler (homolojiler) konumuzun hiç gözden geçirilmemiş bir Lukacs'çılık olarak betimlenmesine bir inandırıcılık da kazandırmıyor değil. Bir dışavurumsal nedensellik örneği olarak görünüyor yaklaşımınız, tekabüliyetler ve hepsi.

Ne var ki, insanın saf rastlansallık ve bağlantısızlık gibi poststrüktüralist fantezileri benimsediğinde tutarlı bir politik bağlanmayı nasıl koruyabileceğini görmek hayli zor. Kısacası, belli bir miktar indirgemecilik gerekiyor. Bu açıdan, kapitalizmin üç aşaması kavramına gelen itirazları bir yana bırakırsak, bu tür modeli tamamen uygun bulmaktayım. Ancak dolayımı sağlayan örneklerde problemler ortaya çıkıyor, küçük ayrıntıdan şaşırtıcı ölçüde küresel olana sıçrama tarzınızla.

F.J.: Ama Lukacs modernizm üzerine ne tarihsel ne de diyalektik olan ahlakçı bir tutum alıyor. O bunu iradenin bir çabasıyla bertaraf edilebilecek ve temelinde ahlaken yanlış bir şey olarak görüyor. Bu benim ahlaken *çok daha* korkunç gözüken bir şeyi, yani postmodernizmi sunuşumdan farklı bir şey. Dışavurumsal nedenselliğe gelince, ben bir şeyin süreksiz ve diyalektik modelinin bir *telos* (amaçlılık - ç.n.) içeren idealist bir süreklilik olduğu için eleştirilmesini paradoksal buluyorum. Bu momentlerin herbiri diyalektik olarak öbüründen farklıdır, farklı işleyiş yasalarına ve tarzlarına sahiptir. Ben ayrıca üst-belirlenmeye de bir yer ayırıyorum. Bu şu demek: bazı şeyler kültürel alandaki gelişmelerle mümkün kılınmakta ve bunlar belli konjonktürlerde başka süreç ve olgulara bağlanmaktadır. "Çağın Ruhu" modeliyle bunun yapılabileceğini sanmam. Örneğin hegemonya kavramı normal olarak Hegelci bir kavram sayılmaz. Belli bir tür kültürel hegemonyadan söz etmekle, muhalif olana veya direniş bölgelerine bir yer bıraktım. Herşey küresel modele entegre edilmemiş, ama zorunlu olarak ona karşı tanımlanmış oluyor. Çok gevşek ve genel bir anlamda sizin yaptığınız türden bir nitelendirmenin yapılabileceğini görüyorum. Aynı gevşek ve genel anlamda bu beni rahatsız etmez. Ama eğer kuramın özgül yönlerinden konuşuyorsak, ben benimseyene kadar, hangi rezaletlere yol açtığının da bana söylenmesi gerekir. Öte yandan, dediğiniz gibi, herhangi bir sistemli olma çabası potansiyel olarak bu eleştirileri davet eder, çünkü insan bir indirgeme yapmaya çalışmaktadır.

A.S.: Sizin postmodernizm kavramınızı ayırdeden şey bunun üslupta bir moda değil, bir kültürel egemen öğe olarak, bir kültürel başat olarak kavramanız. Bu açıdan Tafuri'den Lyotard'a kadar birçok yazarın tavrından ayrı bir yerdesiniz.

F.J.: Burada iki şey var. Birincisi, bu başat kavramının direniş biçimlerini dışarda bırakmamasıdır. Gerçekte bu çözümlemeyi yaparken güttüğüm asıl amaç, başat ya da baskın güçlerin ne olduğunu bilmeden direnişin etkililiğinin ölçülemeyeceği fikriydi. Benim postmodernizm kavramım monolitik bir şey olarak düşünülmemiş, sistem içinde diğer akımların da değerlendirilmesine olanak tanınmıştır. Ama bunlar da sistemin ne olduğu bilinmeden ölçülemezler.

İkinci olarak diyalektik bir görüş tarzı önermek istiyorum: Bu diyalektik görüş tarzında postmodernizmi ne ciddilik yoksunluğundan ötürü gayri ahlaki, hafif veya tiksinilecek bir şey olarak ne de Mc Luhanist bir kutlama ve alkışlama tavrı içinde, harika bir yeni ütopyanın ortaya çıkışı şeklinde iyi bir şey olarak görüyoruz. Her ikisinin de özellikleri aynı anda devam etmekte. Postmodernizmin belli yönleri görece olumlu sayılabilir, modernizmin üretegeldiği şiirsel romanlardan sonra öykü anlatmanın geri dönüşü gibi. Öteki özellikler ise açıkça olumsuzdur (tarih duygusunun ortadan kaybolması gibi). Herşeyi ile bu gelişmelerin tarihsel bir durum olarak ele alınması gerekir, insanın ahlaki olarak aşağı bulduğu ya da göklere çıkardığı bir şey olarak değil.

A.S.: Ahlaki yaklaşımı bir yana bırakırsak, postmodernizm, Marksist perspektiften bakıldığında ağırlıkla olumsuz değil midir?

F.J.: Onun popüler karakterini ve çeşitli postmodernist biçimlerdeki göreli demokratlaşmayı düşünün. Bu, eski modernist dillere göre çok daha fazla sayıda insanın ulaşabileceği bir kültür deneyimidir. Muhakkak ki, bu tümüyle kötü bir şey olamaz. Yaşamın çok geniş bir cephede kültürelleşmesi, modernizmi çok sofistike bir dil olarak benimseyen ve buna ancak insanın kendi benliğini geliştirerek ulaşabileceğini düşünenler için aşağı görülebilir. Onlara göre postmodernizm bir piçleşme ve bayağılaşmadır. Ama sol bir görüş noktasından bunun neden lanetlenmesi gerektiği benim için açık değildir.

A.S.: Bu anlamda hayır, ama sizin de vurguladığınız gibi, göklere çıkarılan bir parçalanma ve heterojenlik adına bütünselliğe karşı basit muhalefet, eleştiri düşüncesinin kendisini zorlaştırmakta.

F.J.: Yine de heterojenlik bile olumlu bir şeydir; burada farkların sosyal retoriği yansımakta ki, bu da kendi başına kötü bir şey değildir. Görünürde olumsuz olan bu birçok özelliğe tarihsel açıdan bakıldığında olumlu nitelikler de bulunabilir. Ama bunları postmodern sanatı savunmak için öne sürülmüş tezler olarak görürseniz, o zaman iş biraz değişir. Postmodern mimari, açıkça gösterilebileceği gibi, bir demokratlaşmanın, kültürün insanlarla kurduğu yeni bir ilişkinin belirtisidir. Ancak bu postmodernist binaları popülist binalar olduğu için savunabileceğiniz veya göklere çıkarabileceğiniz anlamına gelmez.

A.S.: Bununla birlikte postmodernist söylemin bütün hakkında bir şeyler söylemeyi zorlaştırdığı açık olmalı...

F.J.: Buna yaklaşmanın yollarından biri, kültürel alanın doğasında yaratılmış bir değişiklik olarak betimlemektir: Kültürün özerkliğinin kaybı, kültürün dünyaya düşmesi olarak anlatılabilir. Söylediğiniz gibi, kültürel sistemlerden söz etmeyi ve dolayısıyla bunları birbirinden bağımsız olarak değerlendirmeyi çok daha zorlaştırır bu. Tümüyle yeni bir teorik sorun ortaya atılmış olur. Bunu aynı anda hem negatif hem pozitif olarak düşünmek bir başlangıçtır, ancak ihtiyacımız olan yeni bir söz dağarcığıdır. Geçmişte kültür ve politika hakkında konuşurken yararlı olan diller bu tarihsel anda pek de yeterli görünmemekte.

A.S.: Böylece klasik Marksist paradigmayı muhafaza ediyorsunuz: Bu yeni bir söz doğası arayışı altındaki çerçeve anlatı pek geleneksel...

F.J.: Bir anlamda geleneksel, ancak kapitalizmin üçüncü bir aşaması ima edilmekte ki, bu da Marx'ta yok...

A.S.: Ama ikincisi de, İkinci Enternasyonal tarafından icat edilen ve Üçüncü Enternasyonal tarafından hiç eleştirilmeksizin ve kötü sonuçlarla devralınan "Tekelci kapitalizm" de yok.

F.J.: Yeni tarihsel içeriği anlamakta Marksist çerçevenin vazgeçilmez bir yeri var; bu tarihsel içerik Marksist çerçevenin tadil edilmesini değil, genişletilmesini gerekli kılıyor.

A.S.: Bu niye açık?

F.J.: Çağdaş Marksist ekonomi ve sosyal bilim 19. yüzyıl Marksizminin yeniden yazımı değildir. Bu Mandel'in koyduğu şekilde özetlenebilir: Gerçeklik modelden uzaklaşarak evrimleşmiştir ya da bu artık Marx'ın analiz ettiği kapitalizm değildir denilemez, aslında bu kapitalizmin *Kapital*'deki soyut modele çok daha yakın, *daha saf* bir versiyonudur. Bu üçüncü aşamanın bir özelliği, kapitalist ilişkilerin sistematik bir biçimde pre-kapitalist bölgelere de girmesi, bu bölgelerin metalaştırılması ve sistemin dinamiklerine bağlanması, asimile edilmesidir. Marksizmin eski araçları işe yaramaz durumdaysa, bu marksizmin artık yanlış olduğu anlamına gelmez, şimdi Marx'ın zamanında olduğundan daha doğru olduğu anlamına gelir. Bu nedenle, ihtiyaç duyduğumuz şey bu araçların değiştirilmesi değil, genişletilmesidir.

A.S.: Lukacs'ın hakikat ve yanlış bilinç modeli bu yönde verilen ilk kayıp oluyor, sanırım.

F.J.: Lukacs'ın yapıtının daha ilginç kısımlarında asıl model bu değildir. Bunu daha kişisel bir tarzda koyayım. Elbette yanlış bilinç vardır ve insanın

belli şeyleri salt yanlış bilinç olarak adlandırıp reddetmek istediği anlar olur. Bu özünde politik bir karardır ve kaçınılamayacak bir mücadelenin parçasıdır. Ancak, ideolojik çözümlemede sanat yapıtlarının yanlış bilinci cisimleştirdiklerinden ötürü suçlanmaları, ancak çalışan sınıfların ulus içinde bir ulus oldukları ve burjuva kültürü tüketmedikleri daha heterojen bir sınıfsal durumda mümkündü.

İnsan böyle koşullarda tavır aldığında, belli nesneleri —örneğin Proust'u— yaşantıyı ve sanatsal biçimi çalışan insanlar açısından anlamlı kılan tarz olmaması dolayısıyla dekadans olarak görebilir. Bu görüş noktasından Proust'un hiç kuşkusuz taşıdığı dekadans ve yanlış bilinç suçlanabilir. Ama şimdi, bu sınıf farklarının toplumsal izolasyonla korunamadığı ve kitlesel demokratik kültürelleştirme sürecinin alıp yürüdüğü bir ortamda, solun dışında olabileceği bir mekân yoktur. Bugün sanat yapıtlarının idolojik çözümlemesinde benim tutumum, onları dışardan suçlayamayacağınızdır. Onları yanlış bilinç olarak suçlamak isterseniz, bunu içerden yapmalısınız ve bu bir özeleştiri olmalıdır. Artık yanlış bilinç bulunmadığı için değil —belki de her yerde bulunduğu için— ondan farklı bir şekilde söz etmek durumundayız.

A.S.: O zaman postmodernizmdeki "hakikat anı"nı muhafaza etmeyi öneriyorsunuz? Tam olarak nedir bu?

F.J.: Burada çağdaş Alman Hegel-sonrası dilini kullanıyorum. Bu stratejik noktadan ideolojik çözümleme, hakikat anından ve onun karşıtı olan yalan anından söz etmek anlamına gelir. Bu durumda söylemek istediğim şey gerçekten çokuluslu kapitalizmi dile getirdiği ölçüde postmodernizmin belli bir bilişsel içeriği olduğudur. Ortada sürüp giden bir şeyi ifade etmektedir. Eğer özne bunun içinde ortadan kaybolmuşsa ve sosyal hayatta psişik özne geç kapitalizm tarafından merkezden yoksun kılınmışsa, o zaman bu sanat bu olayı sadakatla ve otantik olarak kaydetmektedir. Bu hakikat anıdır onun.

A.S.: Sizin ileri sürdüğünüz gibi modernizm kitle kültürü ile aynı zamanda ortaya çıkıyor ve onunla girift bir bağı var. O zaman postmodernizm bu ikisinin birbirine dönüşerek yeniden aynı şey olması diye görülebilir. Terry Eagleton bunu tarihsel avangard ile ilgili bir kara mizah öyküsü olarak yeniden formüle etti: burada sanatla toplumsal yaşam arasındaki sınırları yıkmaya yönelik avangard çabası birden bire bir reaksiyoner içe çökme oluyor.

F.J.: Bu böyle olma sorunu değil, böyle olduğunun gösterilmesi sorunu. Bu anlatımın bir başka şekli var ve ben bunu çok inandırıcı buluyorum. O da Tafuri'nin mimarlıkla ilgili olarak söylediği. O, ilkin Schiller tarafından konulan protopolitik estetik devrimin —yani varoluş deneyimimizi değiştirmeliyiz ve bu kendi başına bir devrim olur— Le Corbusier tarafından nerdeyse kelimesi kelimesine alınmış olduğunu göstermeye çalışır: İçinde yaşadığımız

mekânı değiştirelim, o zaman politik devrime gerek kalmaz. Tafuri'ye göre modernizmin protopolitik dürtüsü, zorunlu olarak daima dışarda bırakmaya dayanmaktadır. Çünkü modern şeyin radikal yeni mekânı, devrime maruz bırakılması gereken eski düşük ve değersizleşmiş mekânı dışarıya atma jestiyle başlama durumundadır. Burada örtük olarak bulunan inanış, bu yeni mekânın eski mekânı harmanlayıp dönüşüme uğratacağıdır. Oysa yeni mekân sadece kuşatılmış bir özel bölge olarak kalır; ve varoluşsal ve kültürel mekân devrimi de o çökmüş dış dünyada tutunmayı başaramadığında, yapı veya sanat yapıtı kendi kısırlığına veya iktidarsızlığına tanıklık eden bir izole anıt haline gelir. Devrimci bir jest olmaktan çıkar. Yani Eagleton'un dalgasını geçtiği şey Tafuri'nin anlatımına göre ilk modernizmlerin içinde zaten bulunmakta.

A.S: Sizin Tafuri'yi okuyuşunuzu yanlış okuyan bir anlayış var. Bu anlayışa göre, siz "gerçek bir Gramsci'ci mimari" çağrısıyla sadece temizlenmiş bir direniş bölgesinden çağrıda bulunmaktasınız. Bu pek ileri sürdüğünüz şeye benzemiyor galiba?

F.J.: Gramsci'ci bir mimariye yönelik çağrımda Lefevbre'i de andım. Kendi başına bir mimarlık pratiğini değil, yeni gerçekliğimizin ve bu gerçeklikle yüzleşmemizi sağlayan kültürel politikanın yerinin mekân olduğu yolundaki bilinci düşünüyordum. Bu nedenle kültürel politikayı mekân ve mekân için mücadele bağlamında düşünmeye başlamalıyız. O zaman artık eski eleştirel mesafe kategorileriyle düşünmeyi bırakıp yeni bir şekilde düşünmeye geçeriz. Bu düşünme şeklinde, altüst etme ve olumsuzlamanın unutulmuş ve özünde modernist dili, farklı biçimde kavranır. Tafuri'nin ileri sürdükleri kültürel terimlerle ifade ediliyor, ama şehri dönüştürme planının yenilgisi veya başarısı halinde önemli olan politik iktidar, spekülasyon ve toprak değerleri üzerindeki kontrol ve başka şeylerdir. Bu çok sağlıklı bir altyapısal uyanıklıktır.

A.S.: Geleneksel politikadan nasıl ayrılıyor bu?

F.J.: Farklılık, siyasal olanın en az iki düzeye yansıtılmasında: Bu yerin, bu bölgenin ve bu dirençlerin pratik sorunu; ve bunun üzerinde ve ötesinde olmak üzere bu özel kuşatılmış bölgenin belirli bir görüntüsü olduğu ütopik mekânı içeren kültürel vizyon. Bunların hepsi çok daha kaba şekilde, her yerde (her üç dünyada) gözlemlediğimiz sosyalizm kavramındaki çöküşün terimleriyle söylenebilir: Sorun bu kavramın güçlü bir kültürel ve toplumsal vizyon olarak yeniden icat edilmesidir. Bu da aşınmış bir ismi ya da terimi sadece tekrarlayarak yapılamaz.

Ancak, iki düzeyde uygulanacak bir stratejidir bu: özgül mekân veya yer *ve* global (küresel) vizyon. Bunlardan birincisi, ikincisinin sadece özel bir tezahürü veya yerel icrasıdır. Buna yeni global sistemik mekân gerçeği ve problemini ekleyin, o zaman politik hayalgücüne yönelen bir talep çıkar ortaya,

bugüne kadar tarihte benzeri olmayan bir talep.

Bunu şöyle ifade edeyim: Günümüzde bir global kapitalist veya geç-kapitalist kültürün varlığı sözkonusu. Biz buna, artık belirginleştiği üzere, postmodernist diyoruz. Bu öylesine muazzam bir güç ki, yerçekimini andırır cazibeye ve nüfuz etme kapasitesine sahip. Kültürel emperyalizm olarak biliniyor veya bilinirdi. Bundan ayrı, bir başına karşıt bir güç veya üslup olarak bir global sosyalist kültür mevcut değil. Öte yandan, ilgili taraflardan bazılarına bu tür bir politik proje önerildiğinde, sosyalist devrimlerde genel olarak çok güçlü bir rol oynamış olan o ulusal durum ve kültürün çözülmesinden kaygılanmaya başlıyorlar haklı olarak. Bu yüzden istenen, global bir kültürel üslupla somut bir yerel veya ulusal durumun özgüllüğü ve talepleri arasında yeni bir ilişkidir.

A.S.: Mekânsal yön Avrupa'da sosyal demokratların uzun bir süredir üzerinde durduğu ve bazan başarılar elde ettiği bir alan değil midir aslında?

F.J.: Sosyal demokrat hükümetlerin sorunu, ekonomik gerçeklikleri uluslararası pazar tarafından kontrol edilen bir ulus-devletinde iktidara gelmiş olmalarıdır. Bu yüzden de kendi ulusal mekânları üzerinde bir denetime sahip değiller. Önünde sonunda, sözünü ettiğim şey soyut bir spekülatif şey olmayıp bir global mekândır. Birinci dünyanın proletaryasının artık üçüncü dünyada olduğu, üretimin Pasifik havzası çevresinde veya her neresiyse gerçekleşmekte olduğu olgusundan sözediyorum. Bunlar pratik gerçeklerdir, ve ulusal mekânın kontrolu da çokuluslu şirketler çağında artık modası geçmiş bir fikir olabilir.

A.S: Gerçekten de sizin makro-analiziniz, birinci dünyanın radikal entelektüellerinin görevinin bir çeşit "üçüncü dünyacılık" yapmak olduğu şeklinde yorumlanabilir. Bu bana göre 1960'ların çeşitli "rüşvet verme teorilerini" hatırlatıyor. Batı işçi sınıfı içinde hareket yokluğu, öteki ve daha az sakin kıtalara karşı saplantılı bir ilgi duymanın gerekçesi olarak kullanılmaktaydı. Giderek bu düşünceler bir yana bırakıldı ve iyi de oldu.

F.J.: "Üçüncü dünyacılığın" bir ideoloji olarak çekiciliği üçüncü dünyanın durumu ile birlikte yükselip düşmekte. Ancak politik hareket günümüzde Nikaragua ve Güney Afrika gibi yerlerde görüldüğü şekilde devam ediyor. O zaman şurası kesin ki, üçüncü dünya bir olasılık olarak hâlâ pek canlıdır. Burada sözkonusu olan, üçüncü dünya ülkelerinin devrimlerini yapmaları için tezahüratta bulunmak değildir. Sözkonusu olan, bizim bu alanlarda işin içinde olduğumuz, onları bastırmakla meşgul bulunduğumuz ve de onların bizim iktidar ilişkilerimizin bir parçası olduğu gerçeğini diyalektik olarak kavramaktır.

A.S.: Ama bu şöyle bir ahlaki tavra yönelmiyor mu, üçüncü dünyada şunu yapmamalıyız, böyle davranmamalıyız gibisinden. İnsan bu gerçeğin farkına vardı mı, yapılacak ne var ortada? Birinci dünyanın kendisi sözkonusu olduğu sürece, belli bir politika çıkmıyor ortaya. Bunun sonucunda insan Paul Sweezy'nin tutumuna gelip tıkanıyor. Bu tutumla yapılacak tek şey, üçüncü dünyaya müdahalelcleri engellemeye çalışmak. Bu bana biraz kısır geliyor.

F.J.: Peki, alternatiflerimiz ne? Biz kültürden bahsediyoruz ve kültür bir bilinç sorunudur. O bakımdan biz süper devlettekilerin her zaman üçüncü dünya gerçekleri içinde bir varlık olduğumuz, refah ve gücümüzün onlara bir şey yapma sürecinde olduğu yolunda bir tür bilincin yaratılması hiç de kötü olmazdı. Bu bilincin Amerikan kültüründe aldığı biçim sadece dış politikayla ilgili değil, aynı zamanda ABD'nin kendisinin bir üçüncü dünya ülkesi olduğu kavramıyla da ilgilidir. Bir bakıma biz en büyük üçüncü dünya ülkesi haline geldik, işsizlik üretimiyle, üretmemenin üretimiyle, fabrikaların kaçışıyla, vs.

A.S.: Niye bunlar bizi üçüncü dünya ülkesi yapsın? Bu daha çok bir birinci dünya ülkesinin tanımına benziyor.

F.J.: Eğer üçüncü dünya bir zamanlar yapılageldiği gibi azgelişmişliğin gelişmesi olarak tanımlanırsa, o zaman bizim kendimizin de bunu yapmaya başlamış olduğumuz açıkça ortaya çıkacaktır. Herhalükârda artık gerçek üretim altyapısına veya "temeline" dayanmayan ve başdöndürücü kredi ve kağıt yapılarına sahip bir çeşit finans kapitalizmine, görünür biçimde geri dönüşümüz, halihazırda geçerli (poststrüktüralist) teoriyle bazı ilginç benzerlikler içeriyor. Şöyle diyelim: Burada birinci dünya, üçüncü dünya gerçekliklerine dönüşmese bile, beklenmedik ve ilginç bir diyalektik geriye dönüşle üçüncü dünya deneyiminin bazı özelliklerine yaklaşmaya başlamakta. Bu da belki üçüncü dünya kültürünün son zamanlarda tutkuyla bağlandığımız ilgilerden biri olmasının başka bir nedenidir.

A.S.: Mahkûm etme ve göklere çıkarma gibi tavırlara karşı çıkarken, postmodernizmin içinden bir çeşit "homeopatik" yolla geçen bir eleştiriyi özendirmek istiyorsunuz.

F.J.: Postmodernizmi homeopatik olarak postmodernizm yöntemleriyle yoketmek: taklidi (*pastiche*) taklidin kendisinin tüm araçlarını kullanarak yoketmeye çalışmak, benim tarihin yerine ikame edilenler dediğim şeylerin araçlarını kullanarak belli bir sahici (gerçek) tarihsel anlamı yeniden fethetmek.

A.S.: Bu "homeopatik" ameliyata daha özgül bir anlam verebiliyor muyuz?

F.J.: Homeopatik tıp eğretilemesi, burada kültürün tek işleyiş tarzının bu olduğunu ima etmiyor; ancak çoğu kez böyle olduğunu da unutamayız. Örne-

ğin modernizm, şeyleşmeye karşı şeyleşme aracılığıyla, şeyleşme terimleriyle mücadele eden ve kendisi de henüz başlangıç evresinde olan bir metalaşma deneyimiydi. Zorlu bir şeyleşme süreciydi modernizmin kendisi de; modernizmde bu şeyleşme içselleştirilmiş, homeopatik bir tarzda yakalanmış, üstesinden gelinmiş ve dış gerçekliğe edilgin biçimde teslim olan başka şeyleşmelerin karşısına çıkarılmıştı. Buna benzer bir şeyi postmodernizmin bazı olumlu çizgilerinin de yapıp yapamayacağını merak ediyorum şimdi: Onların üstüne üstüne giderek, onları seçerek ve kendi sınırlarına kadar götürerek bu postmodern olgulara hakim olma çabası başarılı olabilir mi, bunu düşünüyorum. Sürüsüne bereket muhalif sanat var, ister punk yazını olsun, ister etnik yazın, bunlar gerçekten postmodern teknikleri kullanmaya çalışıyorlar —ben bazı bilinen nedenlerden oturu bu teknik teriminden pek hoşlanmıyorum— ve aşmaya, içinden geçerek ötesine varmaya uğraşıyorlar. Ama burada, çağdaş eğilimler listesini tarayarak bir kez daha tipik solcu tavırla hangisinin ilerici olduğunu bulmaya çalışmak yanlış olur. Bir mekân bunalımını aşmanın tek yolu yeni bir mekân icat etmektir.

A.S.: Bir tarih duygusunun ortadan kaybolmasına rağmen, postmodern kültürde tarihsel öğelerin pek sıkıntısı çekilmiyor...

F.J.: Tarihin yitirilmesi derken anlatmak istediğim, tarihsel imgelerin de yitirilmesi değildi; örneğin nostalji filmleri tam da böyle imgelerle doludur. Geçmişle ilgili filmlerin gittikçe artan bir kısmı, tarihsel değildir; tarihin imgeleri, benzeşmeleri (*simulacra*) ve *pastiche*'leridir sadece. Tarihsiliğe duyulan kimyasal bir özlemi gidermenin etkin bir yoludur bu tür ürünler — öyle bir ürün ki, hem onun yerine geçiyor, hem de gerçekleşmesini engelliyor.

A.S.: Ama tarihsel imajlar bir bakıma ikame özelliği taşımışlardır hep.

F.J.: Lukacs'ın, doğmakta olan biçimiyle tarihsel romanı çözümleme tarzı böyle değildir. Ben şunu da ileri sürebilirim, bilim kurgu gibi bir şey bazen tarihe yeni bir şekilde yöneliş olarak görülebilir. Farklı bir tarihsel bilince geçmiş değil de gelecek yoluyla ulaşmak, bu günü kahramanca bir ulusal geçmişin geleceği olarak değil (Lukacs'ın geleneksel tarihi romanı) beklenmeyen bir geleceğin geçmişi olarak kavramak. Oysa nostalji sanatı bize geçmişin çeşitli kuşaklarının imgesini, moda dergisi imgeleri olarak veriyor; bunların tarihin başka anlarıyla belirlenebilir bir ideolojik bağlantıları yoktur: herhangi bir şeyin sonucunda ortaya çıkmış değillerdir, bugünümüzün öncesi de değillerdir, sadece imgedirler. Bu yüzden ben onları tarihsel bir bilincin yeni özgül biçimleri olarak değil de herhangi bir sahici tarihsel bilincin yerine konan ikame şeyler olarak betimliyorum.

A.S.: Üslupların yağmalanması bu tür bir "tarihsiciliğin" önemli bir parçası değil midir?

F.J.: Mimarların tarihsicilik dediği şey bu: Ölü dillerin eklektik kullanımı.

A.S.: Ben bunun farkına birkaç yıl önce vardım moda ile ilgili olarak. O zaman 1950'ler ideolojik yönelimi ile birlikte yağmalanıyordu: Eisenhower döneminin zevksiz, bayağı ürünleri, o dönemin televizyon dizilerinden büyülenmişlik, vs. Şimdi bunlar bitip tükenince 1960'lar kazılıp çıkarılıyor, ama politikleşmiş 1960'lar değil, go-go kızlarının 1960'ları. Militan 1960'ların bile üslupçu bir yenilik için kullanılabileceği tasavvur edilebilir, Macy mağazasının East Village'ın modalarını anında ticari değerlere dönüştürmesi gibi.

F.J.: Belki biri bu nostaljilerin bir tarihini yazabilir. Şunu söylemek makul görünüyor: Politikadan yorgun düşüldüğü anda, çalıp çırpılan ve nostalji filmi tarafından sunulan imgeler, geçmişte yine depolitizasyonun egemen olduğu bir çağın imgeleri oluyor. Sonra politik dürtüler bilinçsizce yeniden uyanmaya başladığı anda, politikleşmiş bir dönemin imgeleri sunularak kontrol edilmeye çalışılıyor bu politik dürtüler. *Reds* (Kızıllar) gibi bir filmin olmasından hepimiz memnunuz, ama o da bir nostalji filmi değil mi?

A.S.: Olabilir, ama geçmişin popüler resimlerinde nostaljiden kaçınmak da zor.

F.J.: Sözkonusu olan tarihsel bir durumdur ve tarihselliğin bu postmodern tıkanmasının salt özeleştirel özbilinçle ortadan kalkmasını isteyemeyiz. Eğer geçmişle olan radikal farklılığı zihnimizde canlandırmakta çok büyük bir zorlukla karşılaştığımız doğruysa, o zaman bu zorluk iradi olarak, bunun yanlış bir tarih olduğu ve daha iyisini yapmamız gerektiği kararına vararak aşılamaz. Benim için Doktorow'un romanlarının yarattığı büyüleyici etki burada yatıyor. Eski bir sosyal realizm biçimini diriltmeye çalışmak yerine, nostalji sanatının, *pastiche* ve postmodernizmin tüm aygıtına el koyarak bunların içinden geçmeye, ötesine varmaya çalışan radikal solcu bir romancıyla karşı karşıyayız burada. Çünkü böylesi bir alternatifin [sosyal realizm- çn] kendisi de bir başka *pastiche* olurdu. Doktorow'unki tutulabilecek tek yol değil, ama ben bunu postmodernizmi "homeopatik olarak" postmodernizmin yöntemleriyle çökertmeye yönelik çok ilginç bir çaba sayıyorum: *Pastiche*'i, tarihin ikamesi dediğim şeyin tüm araçlarını kullanarak yoketmeye çalışmak. Sizin terimlerinizle bu, kültürel anlamda üçüncü dünyacılığın bir başka çeşidi sayılabilir. Alternatif bir yer arama çabasına geri dönüyoruz. Bu alternatif yer ne geçmiş veya birinci dünya, modernizmin büyük anı ne de şizofrenik metinselliğin günümüzüdür.

A.S.: Ama, tanımı gereği yüzeysel olan bir kültürel ifade biçiminde derin yapılardan söz edilebilir mi? Öyle ya, Marksizmin özü "gerçek olan" hakkında

bir şey söylemek değil midir?

F.J.: Burada da en iyi örneğim Doktorow. Çünkü geçmişi açıkça "kara benzeş" olan bir şeye dönüştürmekle bunun sahip olduğumuz tek geçmiş imgesi olduğunu anlamamıza yardımcı olmaktadır: Gerçekte sözkonusu olan, Platon'un mağarasının duvarlarına bir projeksiyondur. Çok istiyorsanız, negatif diyalektik ya da negatif teoloji de diyebilirsiniz buna. Aslında orada olmayan bir şeyi canlıymış gibi gösteren öğenin düzlüğü ve derinliksizliği üzerinde bir ısrar. Bu önemsenmeden geçilecek bir şey değildir. İnsanı, daha derin bir tarihsel anlama sahip sağlıklı bir çağ fantezisini kurmaya yönelten bir geçmiş duygusunun yeniden icadı değildir bu. Sırf sınırlarını göstermek amacıyla tam da bu sınırlı araçların kullanımıdır. Ve ironik de değildir.

A.S.: Ama bu farklılık algılaması başka bir yere gitmek için nasıl kullanılabilir? Homolojiye [yapıların ya da bağıntıların benzerliği, çn.] sığınırsanız, Doktorow'da değil, ama *Kızıllar*'da eleştirdiğiniz şeyin aynısını yapmış olursunuz.

F.J.: *Homolojiler* sorunu (ve düzeyler arasındaki bu koşutluk veya analojilerin hiç de tatmin edici olmayan içeriği) benim için sürekli bir teorik kaygı konusu olmuştur. Birbirinden ayrı yarı-özerk alanlar arasında ilişkiler ve denklikler bulmaya çalıştığınızda homoloji gibi bir şeyden kaçınmak pek kolay değildir. Ben alternatif kavramlarla oynadım: Sartre'ın *analogon* ve Peirce'in *interpretant* (tercüme eden, yorumlayan) kavramları. Bunların ikisi de, analojileri ontolojik olarak, dünyadaki "gerçekler" olarak keşfetmek yerine, alegorik nesneden kalkarak okuma işleminin önemini vurgular. Ayrıca ikisi de benim bilişsel harita çıkarma adını verdiğim sürecin aydınlatılmasına bir ölçüde katkıda bulunuyor gibidir. Bu süreç insanın temsil edemediği veya tasavvur edemediği bir şeyi zihni olarak kavrayabilmesi için başka bir nesneyi ve bir gerçekliği kullanma yollarının bulunmasını içerir. Bu sürecin bir amblemi olarak hiper-stilize laboratuar odaları görüntüsünü önerebilirim. Bu odalarda anormal büyüklükte eldivenler ve araçlar bilim adamı tarafından dışarıdan içeriye uzatılır. Normal gövde bir şey yapmaktadır, ama sonuçlar tamamen başka bir mekânda ve başka parametrelere, başka boyutlara göre meydana gelmektedir. Uygulanması son derece zor, imkansız olmalı bunlar; laboratuar maymununa muzu *deductive* (tümdengelimci) ya da *abductive* (kapıp kaçıcı) yollardan edinmek ne kadar uzaksa, bunlar da bizim normal beden hareketlerimize o kadar uzak. Ancak bu eğer mümkün olabilseydi, size burada gerekli olan yeni temsili süreç türleri hakkında bir fikir verirdi.

A.S.: Modernizmin çok tipik bir özelliği olan kişisel "üslup", sizin dediğinize göre- postmodernizmde yalnızca bir kod olmuş durumda.

F.J.: Bu öncelikle poststrüktüralizm tarafından geliştirilmiş bir başka özelliktir, yani eski kişisel özne ve egonun sahneden çekilmesi. Modernizm benzersiz bir kişisel üsluba ulaşmaya dayandırılıyor ve bu üslup dehanın öznesine, karizmatik özneye, hatta isterseniz süperözneye maledilebiliyordu. Bu özne ortadan kalkınca, ona bağlanan üsluplar da mümkün olmaktan çıktı. Öyleyse belli bir kişisizleşme bu süreçte içkin olarak var: taklit edilen modernizmin kendisi de olsa, ortada üslup değil, üslubun taklidi kalıyor.

Yine de, ben her zaman eski burjuva egosu ile günümüz organizasyon toplumunun şizofrenik öznesinin ötesinde bir üçüncü olasılıkta ısrar ettim: Merkezden yoksun ama şizofrenik de olmayan bir *kolektif özne*. Üçüncü dünya edebiyatında bulunan belli öykü anlatma biçimlerinde ortaya çıkıyor, tanıklık edebiyatında, dedikodu ve söylentilerde ve bu tür şeylerde. Bu ne modernist anlamda kişisel, ne de şizofrenik metnin patolojik anlamında kişisizleşmiş olan bir öykü anlatıcılığı. Merkezden yoksun, çünkü orada bir bireysel özne olarak anlattığınız öyküler artık size ait değil; siz onları modernizmin egemen öznesi gibi kontrol edemiyorsunuz. Ancak günümüz birinci-dünya öznesinin şizofrenik tecritinde olduğu gibi bunların edilgin oyuncağı da değilsinizdir. Şimdi, bu söylediklerimin hiçbiri eski anlamıyla üslubun yeniden icat edilmesi anlamına gelmez.

A.S.: Birkaç yıl önce tamamen farklı bir bağlamda fırça darbesini modern dehanın asıl işareti olarak nitelemiştiniz; de Kooning'in dev fırça darbelerine bireyselleşmiş bir sanatın son nefesi olarak işaret ettiniz. Ne var ki, ertesi sabah neo-ekspresyonizm bu dev fırça darbesini büyük bir şiddetle geri getirdi. Bunun eski bir modernizmin hayatta kalan unsuru değil, bir *pastiche* olduğunu söyleyebilir misiniz?

F.J.: Bir kısmı modernist öznelliğin sadece bir taklididir.

A.S.: Ama ressamların bazıları, örneğin Immendorf, çok belirgin bir şekilde politikti ve anlatacak ilginç öyküleri vardı.

F.J.: Onların birçoğu Avrupalı veya Amerikan merkezin yarı-çevresi özelliğini taşıyan yerlerden geliyor (örnek: Kanada). Öyle görünüyor ki, neo-ekspresyonizm özellikle İtalya ve Almanya gibi faşizmden tarihsel "kopuşu" yaşamış iki Batı ülkesinde gelişti. Burada neo-ekspresyonizmin Alman türünü gerici olarak gören Habermas'ın tezinden yana çıkılabilir. Öte yandan biz bunu başka şekillerde kullanabiliriz; Alman tarihinde zaten lekelenmiş olan bir özneciliği yeniden yaratmak için gösterilen marazi bir girişim olarak sınıflamayarak.

A.S.: Ve şimdi minimalizmin, boş yüzeylerin ve "neo-geo" biçimlerin geri dönüşünü görüyoruz, bu da bana 1960'ları ve 1970'lerin başını hatırlatıyor.

Üslupların çalınıp çırpılması, öyle anlaşılıyor ki, hızlandı ve beklenebileceği gibi öfkeli ve başdöndürücü bir kendi kuyruğunu ısırma hareketiyle son bulacak.

Tafuri'nin katı anti-ütopyacılığı —oldukça Adornocu nitelikte, negatif diyalektik mimari anlayışı— ile Venturi'nin Las Vegas'ı göklere çıkarışı arasında ilginç bir bağlantı kuruyorsunuz: Her ikisi için de sistem temelde her yere yayılmış, herşeyi yutmuştur ve değiştirilemez. Fark Tafuri'nin bunu stoacı bir tavırla dışlaması, Venturi'nin ise bunun içinde "gevşeme" yolları icat etmesi.

F.J.: Tafuri için Venturi de bir muhalefetin, aslında Mies'in Venturi'ye karşı geliştirdiği muhalefetin bir parçasıdır. Bir çözüm, Mallarme'ci mutlak saflık ve sessizlik çözümüdür; öbürü ise, o negatif saflık girişimini bir yana bırakıp yine dünyaya düşmektir. Venturi'nin mimarisinin veya "çözümünün" problemi —poststrüktüralizmlerin birçoğu için günümüzde karakteristiktir bu— ironiye başvurmasıdır, bu da modernist bir çözümdür. Las Vegas'ın mahalli dilini kullanmak istiyor, ama sanat ve estetiğe angaje olmuş biri olarak araya asgari bir mesafe de koymak durumunda. Tafuri'nin de dediği gibi, bütün bu sanat mesafeye dayanır ve mesafe de her zaman bir başarısızlıktır: Çünkü değiştirmek istediği şeyle arasına mesafe koyar ve bu yüzden de değiştiremez.

A.S.: Bu bana Lyotard'ın postmodernizm kavramına yönelttiğiniz eleştiriyi hatırlatıyor: Ana anlatıları (master narratives) bertaraf ettiğini iddia ediyor, ama sonra onları arka kapıdan tekrar içeri alıyor.

F.J.: Onun postmodernizm üzerine en ünlü ifadesi, postmodernizmin büyük modernizmlerin dönüşünü hazırlayacağıdır. Şimdi bu, büyük ana anlatıların tekrar geri geleceği anlamına mı geliyor? Burada bir nostalji mi söz konusu acaba? Öte yandan anlatıların (narrative) reddedilmesi sürekli bir şimdiki zamanın yeri olarak görüldüğü sürece, Feyerabend'in terimini kullanırsak, anarşist bilimin (paradigmaların rasgele parçalanması vs.) yeri olarak görüldüğü sürece, postmodernizmin tam içindeyiz demektir.

A.S.: Öyleyse ana anlatılar bu anlamda ölmüş değil.

F.J.: Bu noktada, ister İran'da olsun, ister kurtuluş teolojisi veya Amerikan fundamentalizmi olsun, dini paradigmaların yeniden ortaya çıkışına bakmak yeter: Anlatı ötesi sayılan bu dünyada her türlü ana anlatı bulunmakta.

A.S.: Modernizmin ABD'deki devralmışı, Avrupa'daki öncellerine (selef) göre çok farklı olmuştur. Kendi içinde depolitize bir sanat olmakla birlikte, savaş sonrası modernizmi burada yine de çok araççı biçimlerde kullanılmıştır.

F.J.: "Orijinal modernizmin" tarihsel ortaya çıkışındaki politik öğeler bu transplantasyon sürecinde bir kenara bırakılmış, böylece çeşitli modernizmler

öznellik ve içe dönüklüğü vurgulayan bir tarzda okunmuştur. Modern mimarlıktaki bütün o ütopyacı ve estetiko-politik öğe, örneğin Le Corbusier, okullarda taklit edilen büyük anıtlardan ve konvansiyonlardan söz ederken ortada görünmemektedir. Aynı zamanda bu modernizmin artık üretilmemekte olduğunu da söylemeliyiz: Farklı bir tarzda teşvik edilebilecek bir yaşayan modernizm yoktur.

A.S.: Bir yerlerde Habermas'ın yeniden yüksek bir modernizmin mümkün olabileceği fikrini savunmasını anıyor ve bunun Batı Almanya'da hâlâ antimodernist olan politik gericiliğe karşı bir savunma olabileceğine işaret ediyorsunuz. Bu ülkede durum bunun tam tersi, öyle değil mi? Hilton Kramer'ler burada belli ki radikalizmi savunmuyorlar. Öte yandan, postmodernizmin savunusu —Tom Wolfe akla geliyor— sağcı politikalarla ilişkilendirilebilir.

F.J.: Hilton Kramer'in geri gitmek istediği modernizm, 1950'lerin öznelleştirici modernizmidir. Modernizmin Amerikalılarca okunuş şekli olan bu modernizm kirletilmiş, saflığını yitirmiş durumdadır ve böylece yeniden geri kazanılması gerekmektedir. Ancak Habermas'ın modernizmi (onu asıl modernizm olarak adlandırmakta tereddüt ediyorum) 1910'ların bağlamında görülmektedir ve bu nedenle de çok farklı bir şeydir. Başka yerlerde modernizm doğal bir ölümle ölmüş olup artık el altında değildir, ama Almanya'da modernizm Nazizm tarafından ömrünü doldurmadan yarıda kesildiği için bugün yerine getirilmemiş bir proje olarak Habermas gibi biri tarafından yeniden ele alınması beklenebilir. Bizim için böyle bir tercih sözkonusu olamaz.

A.S: Sizin kısaca özetlediğiniz gibi "baskın (dominant)" olanda meydana gelen kopuş 1950'lerin sonunda veya 1960'ların başında yer alıyor. Sanat tamamen kendi alanının ekonomi politiğinin ağıyla sarmalanmış oluyor, bu ekonomi politik de daha büyük bir ekonomik sistemin parçası haline geliyor. Bu resimli dergi sanatçılarının arasında amblem niteliği taşıyan Andy Warhol'dur. Siz onu modernizm/postmodernizm olayının başlangıçtaki nitelendirilmesinde van Gogh ile karşı karşıya getiriyorsunuz. Warhol belki de fazlasıyla ortada sayılabilecek bir örnek-olaydır. Rauschenberg gibi onun çağdaşı olan birinin burada yeri nedir?

F.J.: Rauschenberg geçiş dönemi özelliği taşıyor, soyut ekspresyonizmin sonuna yetişti, ama şimdi en yeni olanın peşinde ve postmodernizm yapmanın her türlü yolunu geliştiriyor. Yeni yapıtlarının hepsi kolaj yüzeyleri, üzerlerinde fotografik imgeler var. Aynı yapıtın içinde hem modernist hem de postmodernist imgeler bulunuyor. Onun hakkında bildiğimiz bir başka şey de üçüncü dünya ülkelerinde epey çalıştığı fotoğraflarının çoğunluğu buralarda çekilmiş.

Postmodernizmi ele alırken, insan öncü niteliğinde katkılarda bulunmuş olanları diğerlerinden ayırabilir. Ancak bunların ne denli büyük olduğuna dair estetik sorular —bunlar modernizmi ele alırken hakkıyla sorabileceğiniz sorulardır— pek anlam taşımaz. Rauschenberg'in ne denli büyük olduğunu bilmiyorum, ama onun Çin'de harika bir gösterisini gördüm. Her türlü postmodernist deneyimi sunan parıltılı şeylerdi bunlar. Ama bitince bittiler. Metinsel nesne bir sanat yapıtı değildir, modernist anıt gibi bir "usta yapıtı" değildir. Takdir edilmesi, modernist ressam veya yazarlarda olduğu gibi yapıta kalıcı bir değer yakıştırılmasını gerektirmez. Ve bu anlamda bazan "kullanıp atılabilir metin" adını verdiğim şeye benzer daha çok. Bir Rauschenberg gösterisine gider, çok ustaca ve yaratıcı (buluşçu) biçimlerde uygulanan bir süreci yaşarsınız; gösteriden ayrılınca, herşey biter.

A.S.: Çinli seyircinin tepkisi ne oldu?

F.J.: Büyülenme, şaşkınlık. Çinli öğrencilerime postmodernizm hakkında açıklamalarda bulunmaya çalıştım, ama genel Çinli seyirci için bu sadece "Batı sanatı" olarak kalacaktı. Anlamak için bizim tarihsel çerçevemiz içinde anlamanız gerekiyor: Sadece genel olarak modern sanat değil, onun özgül bir momenti.

A.S.: Sanatı kavramanın gelenekseł yolları Çin'de olup biten büyük toplumsal dönüşümlerle birlikte nasıl değişiyor? Modernist yaratıcılık kavramlarını yeniden canlandırmak, geleneğin yerine Batı öznelciliğini koymak için bir girişim var mı?

F.J.: Hayır, gelenek öyle değiştirilmiyor orada. Batı çok-satarları çok çevriliyor, ama yüksek kültür ürünleri de çevrilmekte; *Ses ve Öfke*, Alice Walker'in *The Color Purple* (Rengi Mor) ama aynı zamanda bir sürü Arthur Hailey de çevrilenler arasında. Belki bunu teori bağlamında açıklayabilirim. Çinliler şimdi iki tür teoriyle ilgileniyorlar: Batı teorisi ve geleneksel Çin teorisi. Bu ikisinin de, 1950'lerde onlara öğretilen Sovyet kültür teorisinden çıkmalarına yardım edecek kaldıraçlar olduğu düşünülüyor. En ilginç Çin yazarlarından biri olan Deng You-mei şöyle dedi bana: "Tek başına Batı modernizmi ile pek ilgili değiliz. Öykü anlatmayan romanlar bizi sıkıyor." Bir başka deyişle, James Joyce veya Virginia Woolf'da gördüğümüz ince işlenmiş simgesellik onlara bir şey ifade etmiyor. Dörtlü Çete'nin düşüşünden hemen sonra, unutulmuş olanın bir kısmının telâfi edilmesi önem taşımaktaydı. Ama ben oraya vardığımda ve Kafka hakkında biraz aydınlanma getirdiğimi sandığımda, bana bununla 1970'lerin sonunda ilgilenmiş olduklarını, ancak artık ilgilenmediklerini söylediler. Deng You-mei şöyle dedi bana: "Şunu anlamalısınız, bizim için realizm de Batılı'dır. Realizmlerimiz Batı geleneklerinden gelir, 1950'lerin hakim realizmi kesinlikle Sovyet türüydü. Hem modernizmden

hem realizmden farklı bir şey bulunduğunu düşünüyoruz. Bu da geleneksel Çin öykücülüğüdür."

Bu tarafta genellikle realizm konusunun içinde eritilmeye çalışılan temsil sorunu çevresindeki bütün o poststrüktüralist tartışmaya üçüncü dünyanın katkısıdır bu: Eğer temsil ve realizm söz konusuysa bir şeyde, bu şey mutlaka kötüdür ve bunu merkezden yoksun kılınmış özne ile sona erdirmen gerekir vs. Ama Çinlilerin bu episodik anlatılar dizisi bu çerçevenin dışına düşüyor. Hem üçüncü dünyanın kendi öykü anlatıcılığını yeniden keşfedişinde hem de postmodernizmin belli bir biçiminde gördüğümüz türden bir öyküselliğe geri gidişin bir örneğidir bunlar. Bu nedenle bu realizm ve temsil sorusunu Çin bağlamında yeniden düşünmek gerekir. İçinde stalaktitler (damlataşı) bulunan ünlü mağaraları gezdim. Modern sanattan nefret eden burjuva kitlesini düşünün. Burada aynı şekilde bir kılavuzunuz var, elinde tuttuğu küçük cep feneriyle duvarları gösteriyor: "Şu kayalara bakın. İşte orada bir yaşlı adam, üç çocuk! Şurada bir tanrıça, vb.!" Şöyle düşünürsünüz: bu Batıda temsil diye geçerlikten düşürdüğümüz şeyin en temel, en ilksel biçimi ve bu terimlerle düşünen insanlar var. Ancak Çin, bu popüler realist veya temsilci algılamanın yanısıra yazılı karakterlerin evrimi içinde çok farklı bir mekânsal algılama türü de geliştirmişti. Bu yüzden Çin'de muhalif bir kültürün, nesneleri görmenin bazı popüler biçimlerini, yeniden canlandırarak ortaya çıkması mümkündür, ama bunların bizim için aynı anlamı taşıması gerekmiyor tabii.

A.S.: Burada alegori için ne diyebiliriz? Siz alegoriye hem üçüncü dünya romanına hem de postmodernizme ilişkin olarak işaret etmiştiniz.

F.J.: Bu, üçüncü dünya kültürü ile bizimki arasındaki bir farkı teorileştirme girişimiydi. Hegemonik olmayan durumlarda, ekonomik veya kültürel astlık durumlarında, her zaman ulusal duruma bir gönderme yapma eğilimi vardır; süper devletin egemen kültüründe hissedilemeyecek bir şekilde hep hissedilir bu orada. Ancak bu tip çözümleme, artık alegoriler yazmaya başlamalıyız türünden bir sanat programı olarak amaçlanmamıştır.

A.S.: Andığınız Çin mağarası bir hipermekân olarak betimlenemez.

F.J.: Aynı şekilde radikal bir kültürel farkın da işareti olamaz. Kentucky Louisville mağaralarını gezen Amerikalı turistin de yapacağı tam olarak budur. Bunlara devrimci bir köylülüğün mü, yoksa Amerikalı bir turistin mi baktığı bu kavrayış açısından önemli değildir. Bordieu'nun araştırıp ortaya çıkardığı gibi, eğer insanlar estetik ameliyeyi kendi kendilerine gerekçelendirmek (yani biraz sanatsal eğitime sahip olmanın iyi bir şey ve sosyal farklılığın bir işareti olduğunu görerek bunu onaylamak) için bir kurumsal nedene sahip değillerse, o zaman bunu yapmak için bir başka nedene ihtiyaçları olacaktır. Bu nedenin de, önünde sonunda benzerlikler görmek olduğu

anlaşılır. Benzerlikler görme, bu en temel mimetik anlamıyla, halkın ya da popüler olanın asli bir işareti değildir elbet, ama hiç değilse kültürü kişiye toplumsal bir önem kazandıran bir özellik olarak görmeyen insanların kültürle ilişkisinin ilginç bir endeksidir.

Öte yandan postmodernizmde herkes televizyon ve öbür kitle iletişim araçlarının yardımıyla kültür tüketmeyi öğrenmiştir. Bu yüzden de bir nedene, bir mantık temeline gerek duyulmaz. Reklam panolarına, çeşitli şeylerin kolajına bakarsınız, çünkü bunlar dış gerçeklikte de mevcuttur. Kültür tüketerek kaybettiğiniz zamanı kendinize nasıl haklı çıkaracağınız konusu tümüyle önemini yitirir: artık onu tükettiğinizin farkında bile olmazsınız. Herşey kültürdür, metanın kültürü. Bu postmodernizmin çok önemli bir özelliğidir ve estetik diyegeldiğimiz geleneksel teorilerin, gerekçeleyişlerin ve rasyonalizasyonların (ve yüksek kültür kavramlarının) kayboluşunu açıklar.

A.S.: Postmodern sanat bir anlamda kullanılıp atılabilir metinler olabilir, ancak parasal değeri kullanılıp atılan ya da geçici türden değildir. Şunun altı çizilmeli, Warhol modelde geleneksel olarak anlaşıldığı şekilde bir yaratıcı (*originator*) olarak ortaya çıkmıyor. Amacınız sisteme özgü olandır, çağdaş sanatçıların değerlendirilmesi değil.

F.J.: Sistematik olanı teorileştirmeye çalışırken, bu şeylerin bazılarını alegori olarak kullanmaktaydım. Bu açıdan tek tek eğilimlere bakmaya çalışmanın bir anlamı yoktur, ve tek tek sanatçılar da yalnızca bir bütün olarak sisteme veya onun herhangi bir sınırına dokunulduğu bir moment bulununca ilginçlik kazanır. Değerlendirme gerekebilir, çünkü insan çok daha az ilginç bir postmodernist sergi tasavvur edebilir. O zaman da ressamın Rauschenberg kadar iyi olmadığını söyleme durumunda olur. Ancak bu estetik aksiyolojik değerlendirmenin eskiden olduğu gibi kullanılması değildir. O zaman insanlar modernizmi ele alırken bunu yapabilmekteydiler ve örneğin Proust'la Mann'ı birbiriyle karşılaştırarak değerlendirmeye sokabiliyorlardı.

Tüm büyük modernistler modernizmi kendi yollarından giderek icat ettiler. Aynı şekilde şu da açıktır ki, hiçbir postmodernist tek başına bize postmodernizmi veremez, çünkü postmodernizm bir sürü şeyi birden içeren bir sistemdir. Warhol postmodernizmin bir özelliğini temsil eder, aynı şey Paik için de geçerlidir. Kısmi nitelik taşıyan bir şeyi analiz edip belirlemenize imkân verir bu sanatçılar ve bu anlamda etkinlikleri elbette özgündür: Yapılacak bir dizi şey belirlemişler ve sonra bu yeni yere yerleşmek için harekete geçmişlerdir. Ne var ki büyük modernist yaratıcının dünya-tarihsel anlamıyla, özgünlük olarak görülemez bu. Eğer tek bir sanatçı tüm bu şeyleri fiilen cisimleştirebilseydi, örneğin Laurie Anderson, o zaman o kişi postmodernizmi aşmış olurdu. Ancak sözgelimi Wagner, modernizmin kilit bir anında, "total sanat ya-

pıtıyla" buna benzer bir şey yapabildiği halde, Laurie Anderson'un total sanat yapıtı (Gesamtkunstwerk), aynı şeyi, sistematize edilemeyecek bir sistem için, bütünselleştirilemeyecek bir sistem için yapamıyor.

A.S.: Bu, tek tek yapıtların eleştirisine pek fazla yer bırakmıyor. Parçayı bütünle ilişkilendirdikten sonra yapılacak görev nedir?

F.J.: Ama o zaman *yapıt* olmaktan çıkmış olurlar. Bu, özellikle yığınlar halinde görülen video için geçerlidir. Parmağınızı postmodernizm eleştirisinin temel metodolojik problemi üzerine koydunuz. Bu postmodernist metinlerin herhangi biri hakkında konuşmak, onu somutlaştırmak, onu artık olmadığı bir sanat yapıtına dönüştürmek, ona bir süreklilik ve anıtsallık bahşetmektir. Oysa onun işi bu anıtsallığı kaldırmaktır. Tek tek metinleri çözümlemesi beklenen bir eleştirmen böylece nerdeyse içinden çıkılamaz problemlerle karşılaşmış olur: Video sanatından bir tek ürünü çözümlediğiniz an, ona şiddet uygulamış olursunuz, onun geçiciliğini ve anonimliğini ortadan kaldırıp bir başyapıta veya en azından tekrar ayrıcalıklı bir metne dönüştürmüş olursunuz. Onunla eğilimler çerçevesinde uğraşmak çok daha kolaydır: Burada yeni bir eğilim vardır (özellikleri sıralanır), şurada bir başka eğilim. Ne var ki bütün bu eğilimler dili, modernizmin diyalektiğine aittir.

A.S.: Burada değerlendirme sorununa geri dönüyoruz.

F.J.: Farklı bir sisteme sahip olan Kübalılar bizim değer anlayışımızın ister iyi ister kötü anlamda olsun, sanat piyasası tarafından bize verildiğine işaret ediyorlar. Bunun olası bir karşıtı —onların tezini genişletiyorum— sadece birkaç üsluba izin verildiği bir durum olabilirdi. Ama Küba gibi sanat piyasasından yoksun, fakat kültürel olarak son derece çoğulcu özelliklere sahip bir ülkede (orada sosyal realizmden pop-art'a ve soyut dışavurumculuğa kadar herşeyi bulursunuz), birinin öbüründen daha ilerde olduğunu söyleyecek bir mekanizma yoktur. O zaman anlamaya başlarız ki, sanat piyasası bizim için nerdeyse dinsel-ontolojik bir işleve sahiptir. Böyle "herşey olabilir" türünden radikal bir üslup çoğulculuğu ile yüzleşmek zorunda kalmıyoruz biz. Çünkü daima çevremizde biri bulunur, bize birinin öbüründen biraz daha yeni olduğunu söyleyecek. Veya daha değerli olduğunu. Çünkü şimdi değer sistemimizin pazar mekanizmasının ve aktarma cihazına dayandığını düşünmekteyim.

A.S.: O zaman Kübalılar nasıl değerlendirme yapıyor?

F.J.: Bu gerçek bir sorun: Bilmiyorlar. Değerin ölümüyle (Nietzsche'nin yaklaşımında, Tanrı'nın ölümü) bizim yaptığımızdan çok daha yoğun biçimde yüzleşiyorlar. Biz hâlâ sayelerinde nesneleri seçip ayıklayabildiğimiz o harika teolojik mekanizmalara sahibiz. Onların çok daha ilginç bir sorunu var, tam

bir özgürlük durumunda, Nietzsche'ci anlamında, ne istersen onu yapabileceğin özgürlük anlamında, sanatın değerinin ne olabileceğini düşünüyorlar. Sonra değer de bir krize giriyor, yine Nietzsche'ci anlamda. Hâlâ bir pazarın mevcut olduğu ortamlarda veya sadece birkaç üsluba izin verildiği ve modele karşı davranan bir kişinin de hemen teşhis edilebildiği ortamlarda mümkün değildir böyle bir şey. Bu durumda değer terimleriyle insan nerede durduğunu bilebilir.

A.S.: Marcuse'nin andığı diyalektik imgelemin zayıflayıp kuruduğunu (*atrophy*) söylemiştiniz bir yerlerde. Ancak aynı zamanda kitle kültürünün oluşturucu özelliğinin tüketicide derin bir ütopik itkiyi (*impulse*) tatmin ettiğini de söylemektesiniz. İmgelem kuruyup gitmişse, itki de öyle olmadı mı?

F.J.: Marcuse, tuhaf bir ironiyle, kültürün özerkliğinin büyük teorisyeni idi. Problem, Adorno'nun modernizmine, onun özerkliğine çok daha basit bir tarzda geri dönmesidir. Ancak Adorno'nun büyük estetiği —estetik yazmak artık olanaksız olduğu anda yazdığınız estetik— zamanı, ölümü ve tarihi kapsar: Deneyim tarihseldir ve bir anlamda ölmeye mahkûmdur. Marcuse'nin kavramı, Adorno'daki bu karmaşıklığı basitleştirerek devralmış ve artık yararı dokunmayacak daha eski bir modernist modele dönmüştür. Onun ütopyacı itki kavramı ayrı bir konudur. Orada itiraz edilen, sanatın özerkliğinin, ütopyacı itkinin tam bir dışavurumuna ve gerçekleşmesine hâlâ izin verdiği bir pozisyona geri düşmesidir.

A.S.: Adorno'nun negatif diyalektiği, sizin anlatımınızda genel sisteme karşı hiçbir direnişe imkân tanımadığı için eleştirilmektedir. Görünürde yapılacak hiçbir şey yoktur. Burada sistemi bütün olarak gören ve sistematikliği içinde hiçbir şekilde değiştirilemeyeceğini düşünen poststrüktüralist eğilimle benzerliklere işaret ediyorsunuz. Ben de gerçekten Foucault ve diğerleri hakkında kimi zaman böyle söylenebileceğine inanıyorum. Bunun sonucu kötümserlik olur ve burada ilk modelin diyalektik, öbürünün heterojen ve olasılığa yer veren bir model olması pek önem taşımaz. Ne var ki, Frederic Jameson'un hızlı bir okunuşu da insanda belirgin bir kötümserlik kalıntısı bırakıyor.

F.J.: Postmodernizmde gelecek duygusunun kaybında üzerinde durulacak nokta, bu kaybın, hiçbir şeyin değişmeyeceği ve ortada umut kalmadığı duygusunu da kapsamasıdır. Öte yandan kolaycı (*facile*) iyimserliğin de bir yararı yok.

A.S.: Poststrüktüralizm ve postmodernizmin "içinden geçerken" ve bu arada bunların hakikat anını da korurken, yer yer çok sert ve negatif bir tutumu sürdürüyor ve haklı olarak politik bakımdan sağlıksız etkilerini vurguluyorsunuz.

F.J.: Burada insan bir ayrım yapabilir. Gerçeklik ile gerçeklik hakkında ideo-

lojilerin üretimi arasında bir fark vardır. Zorunlu olarak iki farklı tepkiyi çağırırlar. Postmodernizm hakkında bu kötümserlik ve iyimserlik konusuna girmek istemiyorum, çünkü burada kapitalizmin kendisinden söz etmekteyiz: İnsan en kötüyü bilmeli ve sonra ne yapılabileceğine bakmalı. Postmodernist *teorilere* karşı çok daha polemikçi bir tavra sahibim. Bunu yücelten veya bunu ahlaki açılardan ele alan teoriler üretken değildir ve bunun hakkında bir şeyler söylenebileceğine inanmaktayım.

A.S.: Bir yer duygusunun yeniden fethedilmesi, yeni bir kartografiye ulaşılması öncelikle solun kendisine yöneltilen bir çağrı. Büyük bir politik pratikten söz etmiyor, ancak Deleuze ve Guattari'den derinden etkilenmiş bulunan 1500 insanla tartışmaktan bahsediyoruz. Çünkü radikal inançlara sahip olduğunu beyan eden entelektüellerin çoğu, kendini poststrüktüralist ideolojilerden büyük ölçüde etkilenmiş, diye betimleyecektir hiç şüphesiz.

F.J.: İşte bundan ötürü bütün bu şeylerin nereden geldiği üzerine sistemik bir duyguya sahip olmamız önemli. Öyle ki etkilerimizin neler olduğunu görelim ve bunlar hakkında neler yapacağımızı bilebilelim. Teorik tartışmaların çoğalması sağlıklı oldu, çünkü bunların politik sonuçları hakkında belli bir bilinçliliğe yol açtı. Ekonomik kriz ve dış müdahale anlarında, insanlar belli bir teorinin ne yaptığını veya ne yapılmasına izin verdiğini çok daha açık bir şekilde belirleyebilirler. Bu bir teorik ve tarihi öz-bilgi sorunudur ve benim uğraşımda da başka herhangi bir şey kadar teori içinde bir mücadeledir. Video yapıyor olsaydım, bundan farklı bir şekilde söz ederdim.

A.S.: Bu bakımdan sizinki "bütünselleştirici" modeller kurmaya yönelik sistematik bir proje. Böyle bir şey, hafifleterek söyleyelim, son on yılda Batı entelijensiyası içinde pek de popüler olmayan bir uğraş oldu. İnsanlar şimdilerde "model kurma"ya daha açık mı acaba?

F.J.: Bunun tarihsel özelliklerine, bunun hakkında tarihsel düşünme fikrine daha açıklar. Bu tarihsel soruşturmanın Marksist türüne daha açık olma durumunda değiller, ama belki de süpermarket çoğulculuğu temelinde kabul etmeye yatkın olabilirler.

A.S.: Tarihsel boyut, postmodernizmin şimdiki zamana dalıp kalmasına, tarihsizleştiren veya tarih dışı projeye karşı durur. Bu anlamda postmodern paradigmanın dışına çıkar.

F.J.: Bu benim temel olarak giriştiğim retorik trük veya çözüm: Kesinlikle tarihsel olmayan bir şeyi sistematize ederek *en azından bu şey hakkında* tarihsel düşünme tarzını zorlayamaz mıyız? Bunun çevresinden dolaşmanın, kanattan çevirmenin mümkün olduğu yolunda bazı belirtiler var.

Çeviren: Ahmet Doğukan

Salih Ecer

ANLATACAK NESİ KALMIŞ ŞİİRLER I

SIRTINA GURBET VURSAN ŞİİR YİNE ŞİİRDİR

Sen türkçesin
Kemik gözlerin kadar türkçe
Ekmek ellerin kadar tuz
Yarına kadar görüşemiyecek miyiz
gibi temiz olsa dilim
Boynum ne kadar yeşil-
MİŞ
Yine çıtçıtlarından atıyor şiirim

Sabah olsa yüzümü yıkarım
Adını bilmediğim şu kuşa
damda sekmesini öğretirim
Kıyıya vurur
Sözümü öyle eritirim

Dünden kalan şişeyi güzelce yıkadım
Peyniri suya koydum
Sessiz
yatışıyorum

Ayvalık 1980

ANLATACAK NESİ KALMIŞ ŞİİRLER III

KIRIK

Kenar kuşları uçabilirler mi artık
Daireler çizerler mi
Yolculuk biter mi dersin
Kenar kuşları susar mı

Korkuyorsun
Biraz su iç
Sanırım küpelerini buldum

Ordular neden en kalın giyinirler
Baharda sesleri çıkmaz mı
Uğurlu mudur dersin bu renk
Her bahar buraya yağar mı

Terlemişsin
Üstüne bir şey al
Sanırım gözlüğün yırtıldı

Arkanı dönüyorsun
Olsun
Sanırım kusuyorsun

1980

ÖZEL ŞİİR

Baktım yarası sancıyor Hazalın
Yıldız mı değmiş eline
gözlerine belki bir hasret mi değmiş
Sorulması uzak bir şehre kalmış
soluk bir soruyu taşıyorum yüzümde
Bitkin düşmeye hazırlanıyorum yine kimbilir

Mardin 1979

1

Birden gönlümü alırdın bilmeden
anlımdaki şeffaf lekeyi silmeden
Bir patikanın ardında iz bırakıp
Yeni ve hırsız gibi.

2

Bir yüzük hikâyesi sayılabilir
bir kahramanlık hikâyesi.
Bir sembol çocukluğumdan
bir sen
Yolda gül düşündüğümü bilsen,
Anneme doğru koşardık.
Sakin bir süratle,
üşenmesen, üşenmesen...

3

Beyaz bir kâğıt sanılmamalıyız
Yoksul belki
ama / beyaz bir hıçkırık kadar
saf olmalıyız
Yeni yetmeliyiz.

Y A Z B O Z

Graphomanie'ye Dair

Enis Batur

Gönderen: Enis Batur'un son maddelerinden biri olan "Hezeyan ve Heyelan"ı şu satırlarla bitirmiştim:

"Deli-yazı bir tek delilerin harcı sayılmamalıdır. Deli-yazı, bir de yazı delilerinindir. Yazıldığı zaman da, yazılamadığı zaman da *aşırı*'dır yazı. Deliliği selim bir 'modus' olmamasından gelir.

Calvino'nun ölümünden sonra, yazarın gençlik yıllarında, Faşist İtalya'nın ünlü bir starına tutulduğu, ona birkaç yüz mektup yazdığı anlaşıldı. Eşi, mektupların yayımlanmasına karşı çıkarken, dikkate alınması gereken bir özelliği üzerinde durdu Calvino'nun: 'İtalo'da *graphomanie* vardı, yazmadan duramıyordu, onbinlerce mektup yazmış olduğunu tahmin ediyorum.'

Hezeyan mıdır yazmak, yoksa heyecan mı?

Yoksa: Heyelan mı?"

Sonradan farkettim: *Roman Sanatı*'nda Kundera, *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı*'ndan bir parçaya gönderme yaparak konunun üzerinde kalmıştı:

"*Graphomanie*: Yazma hastalığı, 'mektuplar, günlükler, aile kronikleri (yani kendisi ya da yakınları için yazmak) değil ama kitaplar yazma isteğidir (yani bilinmeyen bir okuyucu kitlesine sahip olmak)'. [*Gülüşün ve Unutuşun Kitabı*]. Bir biçim yaratma hastalığı değil, kendi benini başkalarına empoze etmedir. Güç isteminin en grotesk anlatımı."

Kundera'nın bu tanım denemesiyle yetinmemek, onu, gönderme yaptığı romanındaki açılımlarıyla birlikte okumakta yarar var. *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı*'nın anlatıcısı, bir gece Paris'te bir taksi şöförü ile yaptığı konuşmadan sonra, düşüncesinde iz sürer:

"Taksi şöförüyle yaptığım bu konuşma, beni yazarın uğraşısının niteliği hakkında birden aydınlatıverdi. Çocuklarımız bizimle ilgilenmediği için kitap yazıyoruz biz. Karımız, kendisiyle konuştuğumuzda kulaklarını tıkadığı içindir ki, belli kişiliği olmayan bir dünyaya sesleniyoruz.

Taksi şöförü olayında bir yazarın değil, bir yazı hastasının sözkonusu olduğunu söyleyerek beni yanıtlayabilirsiniz. Öyleyse önce kavramları saptamakla işe başlamak gerekiyor. Sevgilisine günde dört mektup yazan kadın bir yazma hastası değildir. O sadece âşıktır. Ama, sevgililerine yazdığı mektupların fotokopilerini bir gün yayımlayabilmek amacıyla, çektiren dostum, bir yazma hastasıdır. Yazma hastalığı, mektuplar, gizli günceler, aile tarihi yazma isteği değildir (yani kendisi ya da yakınları için yazmak), ama kitaplar yazma isteğidir (yani bilinmeyen bir okuyucu kitlesine sahip olmak). Bu anlamda Goethe ile şöförün tutkusu aynıdır. Goethe ile taksi şöförünü birbirinden ayıran, tutkularındaki farklılık değil, bu tutkunun farklı sonuçlarıdır.

Yazma hastalığı (delice bir tutkuyla kitaplar yazma isteği), toplumun gelişmesi şu üç ana koşulu gerçekleştirdiği zaman, kaçınılmaz biçimde bir salgın hastalığa dönüşür:

1) Genel yaşama düzeyinin yükselerek insanlara faydasız işlere kendilerini verme olanağını sağlaması,
2) Toplumsal yaşamın yüksek derecede atomlaşması, dolayısıyla, kişilerin genel olarak birbirilerinden yalıtılması,
3) Ulusun yaşamında büyük köklü değişikliklerin eksikliği...

Ama, etkili bir geri tepme ile, neden üzerine çarpabilir. İnsanların birbirlerinden yalıtılması yazma hastalığını etkiler, yazma hastalığının genelleşmesi de bu yalıtkanlığı takviye eder ve ağırlaştırır. Baskı makinesinin icadı, vaktiyle insanların karşılıklı olarak birbirilerini anlamalarına olanak sağlamıştı. Yaygın yazma hastalığı döneminde, yazma olgusu tam ters bir anlam kazanmaktadır: Herkes, kendi işaretlerinin içine, dışarıdan içeriye hiç ses sızdırmayan bir aynadan duvarmış gibi kapanmaktadır."

Aynı bölümün daha ilerki bir alt-bölümünde, anlatıcı, görüşlerini tamamlayacaktır:

"Parmağıyla göğsünü göstererek yokluğundan ötürü ağlayan Banaka'nın öyküsü, bana, Goethe'nin 'Doğu-Batı Divanı' adlı kitabındaki bir dizeyi anımsattı: 'Başkaları yaşarken yaşanılır mı?'. Goethe'nin bu sorusunda yazar uğraşısının bütün gizemi saklıdır: Kitaplar yazmasından ötürü insan kendisini evrene dönüştürür (Balzac'ın dünyası, Çehov'un dünyası ya da Kafka'nın dünyasından söz edilmez mi?) ve bir evrenin özelliği tek oluşudur. Başka bir evrenin varlığı onun özünü tehdit eder. İki kunduracı, dükkânları aynı sokak üstünde olmadığı sürece, kusursuz bir uyum içinde yaşayabilirler. Ama kunduracıların akıbetleri hakkında birer kitap yazmağa kalkmasınlar, derhal birbirilerinden rahatsız olmaya başlayarak şu soruyu sorarlar: *Başka kunduracılar yaşarken bir kunduracıya yaşıyor denebilir mi?*

Tamina, not defterlerine tek bir yabancı bakışın değmesinin onların bütün değerini ortadan kaldıracağı kanısında, buna karşı Goethe, tek bir bakışın bile eserinin satırları üzerine değmesi halinde Goethe'nin kendi varlığının sözkonusu olacağına inanmaktadır. Tamina ile Goethe arasındaki fark, insan ile yazar arasındaki farktır.

Kitaplar yazan biri için sözkonusu ya heptir ya hiçtir. (Kendisi ve bütün ötekiler için tek bir evren). Oysa, kimseye herşey olma olanağı verilmediğine

göre, kitaplar yazan bizler, birer hiçiz. Bizler, iyi tanınmayan, kıskanç, sinirli kimseleriz ve ötekilerin ölümünü dileriz. Bu konuda hepimiz eşitizdir: Banaka, Bibi, ben ve Goethe.

Politikacılar, taksi şoförleri, gebe kadınlar, sevgililer, katiller, hırsızlar, orospular, kaymakamlar, doktorlar ve hastalar arasında yazı hastalığının dayanılmaz çeşitliliği, bana bütün insanların, istisnasız, içlerinde yazarlık kaderini taşımakta olduklarını göstermiştir. İnsanoğullarının tümü sokağa inip: Biz hepimiz yazarız! diye bağırabilirler ve buna hakları vardır.

Çünkü herkes ilgisiz bir evren içinde görülüp işitilmeden yokolup gideceği düşüncesiyle acı çekmektedir. Bu yüzden, henüz vakit varken, kendisini sözcüklerden oluşan bir evrene dönüştürmek ister.

Ve bir gün (yakın gelecekte) bütün insanlar birer yazar olarak uyandıklarında, evrensel anlaşmazlık ve sağırlığın günü gelmiş olacaktır."

Açmak, açımlamak ya da özetlemek varken, Kundera'nın romanından uzun, alışılagelmiş boyutları zorlayan alıntılara başvurduysam, bunun nedeni benim gözümde açık: Yazarın, kendi uğraşına bakarken, başka ana izleklerinde olduğu gibi, çok sıkı bir örgü kurması, bunu yaparken de, her zamanki örtük ironi mesafesini koruması. Burada, öyle sanıyorum ki, bu uzun alıntıları oluşturan parçaların romanın bütününde, dahası Kundera romanının ana ekseninde tuttuğu yeri gözden uzak tutmamak zorunlu. Kundera'nın karşı kefeye "kayıp mektuplar"ı koyarak, durmadan özel-yazı ile özel-ötesi-yazı'yı karşılaştırdığı, hatta romanının çekirdeğini bu farkın üstüne yerleştirdiği de söylenebilir. *Roman Sanatı*'ndaki, sözcüğe ilişkin son cümleye, "güç isteminin en grotesk anlatımıdır" önermesine bütün bu ön gözlemlerden sonra varmak en sağlam yol gibi görünüyor bana.

Tamina, kayıp mektuplarını ve notlarını düşünürken, onların henüz başkaları tarafından okunmamış olmalarının erden yanları olduğu duygusunu taşır ya, pek çok başka yazarda olduğu gibi, Kundera'da da yazının anlamsal tözüne ilişkin saplantılı bir ikilemin yaşadığını bu yoldan kavrarız: Paylaşılmalı mıdır yazı, paylaşılmaz mıdır? Tamina, okunduğunda "bozulacağı" kanısındadır yazdıklarının: Yabancı birer karikatür olarak görecektir onları.

Aynı kaygıyı, *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı*'nın ilk bölümünde Mirek de yoğun biçimde taşır. Israrla, eski sevgilisinden mektuplarını geri almak için didinir, sonunda daha da acı bir sonuç çıkar karşısına, evine döndüğünde polisler herşeye el koymuşlardır: "Çalışma masasının başında iki adam el konulan eşyaların listesini çıkarıyor: Mirek'in dostlarının mektupları, Rus işgalinin ilk günlerine ait belgeler, siyasal durumu inceleyen notlar, toplantı tutanakları ve birkaç kitap".

Kundera'da belleğin ve "silgi"nin tuttuğu yeri ikinci bir düzleme atıyor de-

ğilim. Unutuluş, kayboluş, durmadan Kafka'nın belleksiz Prag'ına dönen bir tarihsel tekrar yazgıcılığının oluşturduğu karabasanlı korku, romanın esas mayasını oluşturuyor şüphesiz.

Gelgelelim, yazarın yazı ile hesaplaşmasının boyutları ilk anda göze çarpmasa bile, omurgayı böyle bir sorgulamaya dayandırdığını ileri sürmeyi de abartılı bir yorum saymıyorum, sayamıyorum.

Ne anlıyorum *yazı'nın anlamsal tözüne ilişkin ikilem* tamlamasından? Kundera, yazı'nın *özel*, bütün bütüne paylaşımsız olmasa bile (her mektubun bir alıcısı olduğunu düşünürüz genellikle) paylaşımı sınırlı bir özelliği üzerinde konaklıyor uzun uzadıya. Öteki'ni yaşamsal boyutlarda tehlikeye sokabilen, üçüncü kişilerin kullanımına açık bir tuzak, bir pusu niteliği de taşıyan yazı'nın korunma çerçevesini çizerken, bu nedenle onunla vazgeçmek varken, yazı'nın karşı kefede simgelediği *bellek* olma niteliği onu durduruyor. *Agelaste*'lar onu silmek için, tıpkı ondan yararlandıkları ölçüde uğraş vermekte değil midirler?

İşin içinden çıkamıyor Kundera. Bu düğüm dönüp kendi yazısında beliriyor öte yandan: siyasal soru/n şimdi varlıksal bir soru/n da:

Milan Kundera, yazdıkça, Milan Kundera'nın dünyası oluşuyor. Kendiliğinden, yazarın dışında nedenler mi yol açıyor bu oluşuma? Kurduğu ana eksene ve onu besleyen yan eksenlere, temel izleklerine ve kilit sözcüklerine, simgelerine ve takınaklarına gözucuyla bakmak bile Kundera'nın dünyasını Kundera'dan başkasının kurmadığını kanıtlıyor. Durakliyor yazar: Goethe'nin evreni, dünyası taksi şöförününkinden nasıl ve neden ayrılacak? Ayrılmayacaksa, herkesin kendi dünyasını kurmaması için herhangi bir gerekçe bulunmayacaktır.

Herkesin yazar olduğu bir dünyada *kim* okuyacaktır?

Kimsenin (herkes yazdığı için) ötekileri okumayacağı bir dünyada yazmanın anlamından ne ölçüde söz edilebilecektir?

Bu güçlü alayın içinden geçerken pek eğlenmez Kundera, gene de: O, aslında, Tamina ile Goethe arasında salınan bir konumdan bakakalır yazıya. Yazmanın artık *seçilmediği*, daha çok *bulaştığı* bir çağda kişisel yanıyla kollektif yanı içiçe geçmektedir. "Kendisini içinden zorlayan şeyleri kâğıda dökmek için ömrünün yetmeyeceğinden korkmak" — graphomanie'ye ilişkin asıl ağrı buradadır ve bunun Kundera'da vardığı derinliği "Ölümsüzlük"ten izlemek gerekir.

Ağrının adamakıllı zorlu bir yer kapladığı Kundera değil buradaki konu: Ağrının kendisine bakmak için sözkonusu korkunun varlığı ve yokluğu arasında pusulayı tutmak tek çare, gibi görünüyor bana.

Bir yazarın, başka bir yazarın; bir şairin, başka şairlerin içinde kendi soru(n)larını eşeklediği sık rastlanan bir durumdur. Kişisel cephesi ağır basan bir soru işaretiyle de, toplumsal yanıt olarak taşıdığımız bir tepkiyle de başkasının içinden kendimizi çözümlemeye girişerek yüzleşmek hem tuhaf, hem de anlaşılır bir maske-asıl ilişkisi kotarmamıza yol açar. Yazı teknikleri, yazma yol yordamı konu olduğunda *Persona*'ya başvurmadan da kazıya girişildiği olur da, yazı'nın varlıksal ya da toplumsal açıdan eşelenmeye aday "durum"ları için maskeli balo ideal ortamdır.

Yazı, yazarın çıplak, toplumsal ve tarihsel donanımlar bağlamında görece olarak en az katsayı taşıyan edimi. Bir dilin, kültürün, ülkenin, çağın ya da dönemin belirgin ya da silik mührünü taşıyan, utkuları kadar kirini pasını da daha açık, dolaysız ve dolayımsız biçimde taşıyan Yazın'a göre Yazı daha ıssız, yalıtık, kimsesizdir: Yazar gerçekte yazıyla tecrit eder kendisini; odasına, kovuğuna, inine onunla çekilir; bir yapay-sürgünlük de olsa, yapayalnızlığı dilediğinde orada elde eder. Buna karşılık Yazın, yazarı toplumsal katta devreye sokar: Artık *üye*'dir o: Yazısını paylaşıma, iletişim ve iletişimsizlik çarkına sokarken, öteki'lerin arasına karışma kararı almıştır. Yazarın geridönüşsüz *topos*'udur Yazın — Yazı'nın bütün bütüne özel, ayrılmış, arı *topos*'unun öteki ucu.

Onları okur birbirine karıştırır genellikle. Birini göremediğini, hiç göremeyebileceğini, gördüğündeyse onun aslında öteki'nin içinde olduğunu bilemez, farkedemez çoğunlukla.

Karmaşık olan: Yazarın, Yazı ile Yazın arasında yer değiştiren yerinin niteliği. Ya o kendisini nereye kadar ayırır, ayrıştırabilir? Çağımız yazarının toplumsal konumunu, yazdıklarıyla bağlandığı pazar-piyasa koşullarını, giderek bir parçası olma durumuna girdiği profesyonellik zeminini düşündükçe, onda yazı'nın başlıbaşına bir yer tutmadığı, tutmayacağı öne sürülebilir. Hüküm vermeden uçlara doğru konuyu tartmak, adım adım akıl yürütmek en iyisi gene de:

En uçta Pessoa örneği duruyor: Yalnızca yazan, onun için de, hiç değilse yaşarken yazı'sını esirgeyen, onu yalıtan bir yazar figürü. Oradan başlayarak, evreden evreye geçilebilir: Kafka, Valery, Pynchon gibi örneklerin üzerinde durarak. Öteki uçta kimi, kimileri görüyoruz? "Herşeyi yayımlamak gerek" diyen Apollinaire'i ya da yazısını yayıncılarına önceden borçlanan Balzac'ı mı?

Anlaşılan, yazarın dış dünyayla ilişkilerinin belirleyiciliği ne ölçüde güçlü görünürse görünsün acele yargı geliştirmemek, onun iç dünyasının ölçeklerini her zaman hesaba katmak en uygun yol. "Beyin Tutuşması"nda, *graphomanie* bağlamında Balzac'ın "hal"ine yaklaşmayı denemiştim. Onun hızını, ritmini,

ateşini belirleyen güdüyü yayıncılara iş yetiştirmeyle açıklamak, ancak girişiminin çekirdeğindeki tohumu görmemekle sözkonusu olabilir.

La Comedie Humaine'i 137 romandan oluşacak bir bütün içinde tasarlamıştı Balzac. Bunlardan 87'sini bitirememiş, bir kısmına da başlayabilmiş ama uzunboylu yol alamamıştı, üçü dışında, Jacques Crepet'nin 1910'da yayımladığı *Düşünceler, Konular, Parçalar* başlıklı kitapta yer alan *program*'lardan ve Yabancı Kadın'a mektuplarından kurduğu iskeletin yetkinliği ve tümel tasarım gücü üzerine pek çok şey öğreniyoruz.

Herşeyden önce de şunu: Balzac'ın, yüzeyden bakıldığında, bir yandan da yayıncılarına aldığı avanslar karşılığı yapıtlar yetiştirdiği yadsınamaz şüphesiz; ama, asıl uğraşı kendisine yetişmek, Kundera'nın yazmayı bu bo-yutta *taşıyan* her yazar tarafından kurulduğuna inandığım cümlesindeki gibi kendisine yetişememe kaygısına diklenmektir.

Mallarmé'nin "dünyanın bir kitaba varmak için" varolduğunu düşünmesinde, başka bir çağın duruşunu okumak ve geçip gitmek çağdaşlarımızın yazıyı bir hastalıktan bir mesleğe dönüştürme isteğiyle koşut bir güdüklüktür. Kundera'nın hem "Kundera'nın dünyası"yla alay etmesinin, hem de onu kurmaktan vazgeçememesinin temelinde iki etken yer eder: Geçmişten devraldığı bir mega-yazar imgesi, modernlerin doğurup büyüttüğü (ve kaçınılmaz olarak kendisinin de paylaştığı), sözkonusu imgeyi alayla yıkma karşı-büyüsü. Bir tek Kundera'da mı: John Barth'da da, Perec'de ya da Calvino'da da içiçe geçmiş bu iki etkenin, modern yazarları yazı hastalığı bağlamında kovalamayı sürdürmesi kaçınılmazdır: Kendine yetişememe korkusuna tutkunun mesleğe indirgenmesi ve herkesin yazmaya başlaması korkularının eklemlenmesi, içinden geçtikleri çağın uğursuzlukları arasındadır artık.

Yazı'nın, bulaşıcı bir hastalık olup olmadığı makro boyutta kozmik bir bakışı çağırıyor. Mikro boyutta kozmik bir okuma gerektiren yazma hastalığı ise, "yazı bir hastalık mıdır?" sorusundan çok "yazma hastalığı nedir?" sorusuna öncelik veriyor ister istemez.

Yazı, gerçekten de teorik olma koşuluyla kişiyi kuşattığı hizada, bireysel bir arkeoloji alanı yaratır. Çelişkili görünse bile: Hasta bir dünyadan uzak durmanın, kendi kendini sağaltmanın, çatık kaşla söz edildiği gibi dönüştürülmesi istenen bir dünyanın firarisi olmanın değil de kişiyi Hayat'tan uzaklaştıran bir hayattan *iyileşmenin* yolu yordamıdır. Maurice Blanchot'nun, bugüne dek yazma uğraşı üzerine yazılmış olan en derin, en anlamlı metinleri içeren *Yazınsal Uzam*'ında bileşkenlerine ayırdığı "yazma durumu", özlü yalnızlığın, başıboş sözle meyvedeki çekirdeğin işleyişinin yanyana gelişlerinin,

ölümün ve başka bir yaşama biçiminin olasılıklarının yazı'nın *yuva*'sına dönerek sağlanışı çerçevesinde büyük pencereler açar.

"Güç isteminin en grotesk anlatımı" mıdır bu, sahiden de? Yazı insanının tasarısını yüklediği mega-düşü Orpheus'un kafasından söküp almak, Atlas'ın sırtından indirmek için Asri Zamanlar'ın pek çok gerekçe ve formül bulmuş olduğu bilinen bir gerçektir. Hiçbir siyasal-toplumsal oluşum yazarın odasına kayıtsız kalmaz. Siyah çantasına, büyük sandığına, gezgin valizine de. Düzenin, düzenlerin yandaş ya da muhalif üyeleri için de, hemen hep bozulması zorunlu bir oyundur yalıtılmışlık. Denis Roche, *littérature* (edebiyat) kelimesini boşuboşuna *lutte et rature* (döğüş ve bozuşturma) olarak dönüştürmemiştir: Yazarın mega-düşüne yataklık eden *saf yurt* projesinin karşısında bir tek *agelaste*'lar değil, bir o kadar da kinikler dikilmektedir.

Bu açıdan bakıldığında, yazboz oyununun iki farklı düzlemde oynandığı apaçıktır. Yazarın kendi dünyasını kurma adına tutulduğu yazma hastalığının, Tanrısı kaybolmuş, ölmüş, hiçbir zaman varolmamış bir evrende onu mistik bir cübbeye büründürdüğü doğrudur. Bu oyunu bozmak, hastalığı metafor katında sıradan bir hizaya indirmek için "karşı taraf" ironiyi işe koşar.

İroni daha güzel bir hastalık mıdır?

Bu soruyu böylecene bırakıyorum. Oysa, yazboz oyununun gerçekleştiği ilk düzleme ilişkin söylemek istediğim canalıcı bir söz daha var: Yazı hastalığını değilse bile, onu peydahlayan mega-düşün efsanesini çözmek, en azından gevşetmek adına ironi de yazma hastalığına kapılır. Bu çürütme projesinde yol alırken *kullanılır* yazı — bir tek kullanılır ama: Yazı hastası gibi aracın ve araç aracılığıyla kendinin soruşturmasına yönelmez "karşı taraf".

İkinci düzlemin anlaşılabilirliği doğrudan yazarın çıplaklığının kavranabilmesi ile düz orantılıdır. Kendisine, zamanın kemirdiği güzergâhına yetişememe korkusunun *graphomanie*'yi kamçılamasının ana nedeni karşıt uçta durduğu sanılan, oysa yazarın kâğıdın yüzünde ve sırtında aynı anı paylaştığı *agraphia*'dır. Pek çok sözlükte rastlanabilen *aphasia*'nın tersine, pek az sözlükte karşımıza çıkar *agraphia*: Sözyitimi'nin bir hastalık olduğu genel kabul görmüş ve bütün hastalıklar gibi o da korkutucu bir kimliğe bürünmüştür de, yazı yitimi bir köşede unutulmuştur.

Sözyitimine göre çok daha seyrek rastlanan yazı yitimi kimin için kavurucu bir korku, düpedüz karabasan niteliği taşıyabilir? Bir tek yazarlar için. Mesleği yazıcılık, yazmanlık olan insanlar için olsa olsa toplumsal sonuçları açısından tehlikeli olan bu hastalığın bir yazarın varoluş nedenini ortadan kaldırdığı, üzerinde tartışılamayacak denli kesin ve açıktır.

İmdi, yazarın yazı yitiminden çok yazı yitimi korkusundan korktuğunu da bilmek gerekir. Yitirilmesinden korkulan, fiziksel olarak yazamamaktan kaynaklanacak bir şey değildir, somut olarak "kendisini içeriden zorlayan şeyler"in ya da onları kâğıda geçirme yetisinin, yeteneğinin yitirilmesi düşüncesidir yılgıyı doğurup besleyen. Hemingway'in dramını anımsamak herhalde yeterli olacaktır burada.

Bir tutku olmanın bir adım ötesinde, bir saplantı, bir hastalık *raddesine* tırmanıyorsa yazı, bunun altında mega-girişimin çözülüp çözülmemesine ilişkin bir umutsuzluktan doğan ivmeden çok varoluşun anlamından kopmasını okumak daha doğru bir yorum olur: İşte Kawabata ve Montherlant, işte Romain Gary ve Stig Dagerman: Onların eksikliğini duydukları ne mega-düşün yansıması toplumsal utkuydu, ne de başka bir uçta, yenilgiye uğratamadıklarını düşündükleri bir yetersizlik: Yetmiyorduysa, yetmeyen belki de yazı'nın olanaklarıydı.

Şinasi Tekin, Köktürkler ve Uygurlar'dan başlayıp Oğuz Türkleri'ne uzandığı, "yazı yazmak" fiilini kuşattığı bir denemesinde, Clauson'un *An Etymological Dictionnary of Pre-Thirteenth Century Turkish*'inden kökenleri aktarıyor:

> yaz-yangıl: yanılmak, günah işlemek;
> yaztur-: yanılmasına sebep olmak;
> yazuk: günah;
> yazuklug: günahkâr;
> yazuksuz: suçsuz, günahsız;
> yazukla-: cezalandırmak;
> yazın-: suç ve günah işlemek...

Bu dil bilginimiz, neden "yazı yazmak" fiilinin, eskiden *biti-* kökünden türetilmişken, XIII. yüzyıldan başlayarak yanılmak, hataya düşmek ya da günaha girmek ile aynı köke bağlandığının yanıtı üzerinde duruyor. Sonradan yalan, yanlış, yanılgı, hatta yankı kelimelerinin de aynı soya bağlanışına değinen Tekin'e bakılırsa, bu köksel buluşmanın nedeni Oğuz Türkleri'nin Müslümanlığı benimsemesi ve "günahların kaydedilmesi" keyfiyetinin doğmuş olmasıdır.

Yanılmak mıdır yazmak?
Yanılgının, yanlışın, yalanın ta kendisi midir?

Yazarken, yılların içinden yazarak geçerken "Akrep Dönencesi"nin sonunda dile getirdiğim bozgun düşüncesinden, onu hazırlayan bozgu duygusundan uzaklaşmadığımı, uzaklaşamadığımı biliyorum. Yazı ve tura, yazarın kendisini yazturma koşulu yaratıyor da olabilir pekâlâ — ama bir yüzünde güç iste-

mi okunabiliyorsa kâğıdın, öteki yüzünde bozgun harfleri taşıma korkusu olduğu gerçeğini de değiştiremez.

Budur, bana kalırsa, yazı hastalığı: Yazboz tahtasında kurmak ve çözmek. İkisinin arasında, tahterevalli bir hayat.

Notlar:

* Bu deneme, *Gönderen: Enis Batur*'un başta "Genç Bir Edebiyatçıya Mektup" olmak üzere birkaç bölümünün derkenarına yazıldı.
* *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı*'ndan alıntılar, Halim İnal çevirisindendir (Hür Yayın, 1981).
* "Beyin tutuşması", Hokka dergisinde yayımlanmıştır (1989).

BİR DİPNOT

HAYAT, SIR, YAZI

Süha Oğuzertem'in *Defter*'in 16. sayısında yer alan "İktidarı Öven Galip" başlıklı çözümleme yazısı, en az konu edindiği "Kara Kitap" kadar soluklu ve sürükleyici bir kıvam taşıyor. Gene de bana bir analizle değil de bir diyalizle karşı karşıya geldiğim duygusunu veren bazı temel özellikleri var bu yazının:

Oğuzertem, bir yerli modernizm tanımından yola çıkıyor: Bana kalırsa, çizdiği çerçevenin iler tutar tarafı yok. "Bizde ise kabaca 1950'den sonra (Tanpınar bir istisna) sanat/edebiyat çevrelerinde geliş"en bu modernizm konumlaması iki açıdan güdük: Birincisi, sözü edilen örneklere bakılırsa, yalnızca anlatı ürünlerinin etrafına kurulmuş bir konumlamadır bu; böyle bir indirgemenin hiçbir gerekçesi bulunamaz, kuramsal açıdan. (Aslına bakılırsa, edebiyatın ve sanatların bütününe dayanmak da yetersiz bir bağlam oluşturur: Önce çağ değişiminin kaynaklarının yaşama kültürü düzeyindeki izdüşümlerini didiklemek gerekir: Benjamin ondan, önce Fourier'den pasajlara, sonra Baudelaire'in şiirine gider). İkincisi, 1950'lerde doğan yerli bir modernizm ancak Hâşim, Halit Ziya, Nâzım Hikmet, Ercümend Behzad, Orhan Veli, Abidin Dino, Arif Dino, Ulvi Cemal isimleri duyulmamışsa sözkonusudur — bir tarih önermem gerekiyorsa, Halit Ziya'nın 1897'de yayımladığı *Mensur Şiirler*'iyle Hâşim'in 1928'de biraraya topladığı ve Heine'nin *Seyahat Tabloları*'nın Batı modernizmindeki yerini tıpatıp karşıladığına inandığım *Bize Göre*'si arasında bir nokta arayabilirim: Belki dikkatle okunacak bir Ahmet Râsim'dir bu. Şüphesiz, kesin bir çerçeve için daha kesin temellen-

dirmelere gereksinme vardır; ama şu kadarını hemen söyleyebilirim: Türkiye'de modernizmin doğuşunu 1920'li yılların başlarında düşünmek bence yerinde olur.

Böyle bir çıkış noktası, Oğuzertem'in modernizm konusunda *Kara Kitap*'a ve Türk edebiyatına yüklediği bütün sonuçları havada bırakmaya yetiyor ya, ikinci bir ana konu öne çıkarak, bu yargımı pekiştiriyor zaten. Çözümlemesinin sonunda, yazı ve yazar hakkında, neredeyse dudak uçuklatıcı diye tanımlayabileceğim duruş tanımları getiriyor Oğuzertem.

İlk tanım şu: "İhtiyaç duyduğumuz, hayatı sevmeyişin ama patriyarkinin bölünmeleri içinde üstte konumlanmaktan duyulan memnuniyetin "yazı"sı değil, hayattaki sırrı alıp götürmeyen, onu metafiziğe indirgemeyen, yanıtı baştan verilmiş sorular sormayan *yazılar*".

Bir üstteki paragrafta tamamlayıcı sıfatlar getiriyor Oğuzertem: "Şiddet, kin, sansasyon ve gürültüden arınmış", yazarın "arkasına gizlenmediği", "hayattaki sırrı bulup çıkaran ve okura veren", "süslemesiz, zarif, sıcak", "hayatımıza ne çok güzellik katan" yazı.

Hemen şunu sormak geliyor içimden: Son paragrafının ilk yarım cümlesi bir yana, yazı boyunca durmadan "biz" diye konuşan bu şahıs zamiri neden, hangi çoğulluktan oluştuğunu düşünüyor? Tek bir imzanın taşıdığı bu yazının okurlardan gizlenen partönerleri mi var, yoksa tek bir yazar "biz" diye söz almayı mı seçmiş?

Modernizm bağlamında bunca kafa yorduğu anlaşılan, verdiği kaynaklardan Derrida'dan Bakhtin'e uzanan bir ufka dayandığı görülen bir araştırma sahibi "biz" zamiriyle böylesine tepeden bakışlı, fetvacı bir tonu buluşturmanın,

a) Psikanaliz açısından;
b) Akademizm açısından;
c) İktidar söyleminin stilistiği açısından;
d) Türkiye Cumhuriyet kültürünün şahıs zamirlerine yüklediği semantik işlevler açısından;

birer kısa çözümlemesine de girişir mi acaba?

Bu sorunun yanıtlarını ben arayacak değilim burada, yazar adına; ilk tanımın içeriğine dönüyorum hemen:

"İhtiyaç duyduğumuz" sözleriyle başlayan cümlenin *sahibini* sonuç olarak kestiremesem bile, bu tür bir cümlenin her sahibine aynı yanıtı verebileceğim için, kestirip atıyorum: Okur, neye ihtiyaç duyuyorsa onu bulup okumalıdır. İhtiyaç duymadığı türden yazılara neden ihtiyaç duymadığını dile getirmeyi isteyip istememek elbette kendi bileceği bir iştir ama *ars longa, vita brevis*: En

aklıbaşında okur, bana kalırsa, sevdiği ve önemsediği kitapları, yazarları okuyan okurdur. Gelgelelim, bazı okurlar ihtiyaç duymadıkları kitapların yazılmasına öylesine içerliyorlar ki, bu duygularını dile getirmeden edemiyorlar. Bu da olur, olabilir tabii. Bir koşulla: İhtiyaç duymadıkları yazı ve yazarlara kimsenin ihtiyaç duymaması gerektiği kanısını yerleştirmek için yorumu yokuşa sürmemek ve kesinlemelere gitmemek kaydıyla. Yorumu yokuşa sürmek de bir gereksinme, bir özgürlük biçimi olarak ele alınabilir elbette: Ama, başkasının özgürlüğünü ciddi biçimde hedef alan özgürlük taleplerinden her zaman korkulmaz mı?

Oğuzertem "şiddet, kin, sansasyon ve gürültüden arınmış" bir yazıya o tür bir yazıyla mı karşı çıkıyor? Ben de bir okur-yazarım: Bana öyle gelmiyor.*

Dahası: "Şiddetten, kinden, sansasyondan ve gürültüden arınmış" bir yazı benim gözümde yazısal ve yazınsal bir ölçüt değil. Pasolini, Celine, Capote, Artaud, Strindberg, Sollers gibi yazarların yapıtlarını, şüphesiz sayısız başka yapıtı da, bu nedenle Autodafe'nin hizmetine mi sunalım, düpedüz cılkı çıkmış bir hümanizma anlayışının, "süslemesiz, zarif, sıcak yazı" istemesine bakarak?

Oğuzertem'in yazı'yı tanımlama biçimini, bir yazı insanı olarak, paylaşamadığımı da yeri gelmişken ifade etmek istiyorum: "Hayatı seviş"in ve ondaki "sırrı alıp götürmeyiş"in yazısı, hayatının ana eksenine yazıyı almış biri için bırakın anlamlı olmayı, son derece anlamsız, kurusıkı bir yaklaşım: Hayatı öyle seven birinin yazmayı neden seçtiği düşünülür ki?! "Yazmasaydım çıldıracaktım" sendromunu Sait Faik'te doğuran, onun hayattan aldığı ve hayata duyduğu sevgi midir?— "*siz*" Sait Faik'in nasıl yaşadığını biliyor musunuz?!

Hayatı olumlayıcı bir yazıysa sözünü etmek gerekken, kavramları ve terimleri kullanmadan önce özenli seçimler yapmak en iyi çözüm yoludur. Yazı, hayattaki sırrı aramaktan çok onun bir sırrı ve sırı olmayışının sonucu olarak doğmuştur. Yazı, ola ki yazıdaki sırrın aranışı, karşı karşıya getirilmiş aynaların düellosudur.

Oğuzertem, yazıya ilişkin tanımını yazara ilişkin bir tanımla, bu kez cümlesine nedense "ben" diye başlayarak tamamlıyor:

"Bana öyle geliyor ki, edebiyatımız ancak yeni bir romantizm çerçevesinde,

* Tam tersine, "sound and fury" yüklü bir üslûbu var Oğuzertem'in; onun için de, paradoksal görünebilir ama, bundan sonra yazacaklarını da okur olarak izleyeceğimi sandığım bir yazar. Yazıda "fikir" her zaman önemli değildir: Kendi payıma, düşüncelerini hiçbir zaman paylaşmadığım bir Sezer Tansuğ'u sözgelimi, okumaktan genellikle keyif aldığımı itiraf etmek isterim.

yani yazarlar kendi mitlerini yaratmaktan vazgeçtikleri, ironiyi sınırladıkları, azamet duygularını terkettikleri, 'aşk'ı bırakıp sevmeye baktıkları, doğayı ve bedeni kötülemekten, 'yaşam' ve 'gerçeklik' sözcüklerine sadece gündeliklik, sıradanlık, yavanlık, bedensellik, hayvanilik anlamlarını vermekten vazgeçtikleri zaman yenilenebilir; belki ancak o zaman, edebiyatımız bir eksiklik giderme ve erkekliğin fazlalığını kanıtlama arenası olmaktan kurtulacak. Bugün nasıl (büyük harfle yazılan) Felsefe mitini önce felsefeciler sorguluyorsa (Rorty, Feyerabend), Yüksek Edebiyat mitini de önce edebiyatçılar eleştirmeli. Susturulmuş olan rüya topraktan fışkırmalı, hayatın romanstan büyük olduğunu, romansa indirgenemeyeceğini söylemeli".

İkinci tanımın ilk tanımın tutarlılığını sürdürdüğü görülüyor: Nasıl bir yazıya "ihtiyaç duyduğumuz" belirtildikten sonra, bunun nasıl bir yazarla gelebileceği de bazı ölçütlere oturtuluyor. Oğuzertem'in fetvacı üslûbunu burada da görmemek elde değil. İnsanın aklına tüp bebeklerden türetilecek tüp yazarları çağrıştıran, açıkçası yılgı verici bir programlama mantığı geliyor. Nabokov'u, Kundera'yı, Derrida'yı ve nice yazarı, girişimlerindeki şiddet, ironi, *mega duruş* nedeniyle tez elde raflardan indirmek, şart anlaşılan.**

Yanılmıyorsam, Oğuzertem'in asıl üstünü çizmek istediği figür, bu *mega duruşlu* yazarda kendini biçimlendiriyor. Sorun da burada ya: O *mega duruş*, Oğuzertem'in hangi gerekçelerle yücelttiğini gerçekten merak ettiğim Hayat'ın iletti̇ği köklü bozgun duygusunu dengelemek, Hayat'ın anlamını bütün bütüne sildiğini *bildiğimiz* Ölüm'e karşı ölümsüzlüğü arayarak ayakta kalabilmek için çaresizliğine başvurduğumuz ve (her anlamıyla) *kurduğumuz* "romantik" bir oyun değilse nedir?

Hem sonra, sorulmaz mı: daha iyi bir oyun tanıyorsanız, neden onu oynamıyorsunuz?

24 VI 1991

** Bu mega duruşun günümüzdeki en tipik temsilcisi olan Derrida'ya *tanınan* hak, umarım Orhan Pamuk'a fazla görülmüyordur: Bu, açıkcası bon pour l'orientalisme (!) ile taçlandırılacak bir akıl yürütme biçimi olur.

Ahmet Ada

FAYTONSUZ

Kopan bir düğme, yırtılan ipek sesi
Aşağıda deniz kıyısı boyunca faytonların mahzun sesi
Yok olamaz birdenbire kimseye görünmeden
Gidelim gidelim güz de bitti
Böyledir sessizliği sinsi sokakların

Yalnızlığı deniyor olabilirsin kış geldi
Besbelli yalnızlığı deniyorsun, külüstür
Bir meyhanede, o da işe yaramıyor
Oysa iyiydi Milena, çayevleri iyiydi
Oturup acılardan sözederdik çok eski

Bir çiçeğin eğik sapına uyduruyorsun boynunu
Anlaşılan bir yolculuğu kuruyorsun kendi içinde
Doğru, yaşadığın her gün son olabilir
Taptaze bir güzellik ölümün de

İşte yine yetiniyorsun kendinle
Oturmuş bir şiire çalışıyorsun olanaksız bir şiire
Birazdan kuşlar konacak dizelerine
Gidelim gidelim ilkyaz nerde
Biraz daha eskidim faytonsuz şehirlerde

SONSUZA GİDEN DİL

Michel Foucault

Blanchot'nun dediği gibi, ölmemek için yazmak, hatta belki de ölmemek için konuşmak kuşkusuz sözün kendisi kadar eski bir görevdir. Bir öykünün akışı içinde, en hayati kararlar bile kaçınılmaz olarak askıya alınır. Söylemin bir ok uçuşunu, zaman aralığı içinde, kendisine uygun bir uzamda durdurma gücüne sahip olduğunu biliyoruz. Homeros'un söylediği gibi, muhtemelen tanrılar insanların başına felaketler getirirler ki, insanlar felaketlerden söz edebilsin; işte konuşma sonsuz verimini belki de bu olanakta bulur. Gene muhtemelen, ölümün yaklaşması —onun mutlak jesti, insan belleğindeki önemi— şimdiki zaman ve varoluş içinde, kendisine ve kendisinden konuştuğumuz boşluğu oyar. Ama, ölümdeki bu dil yetisini olumlayan *Odysseia*, Odysseus'un yurda dönüş öyküsünü geriye dönüşlerle anlatır: Ölüm Odysseus'u her tehdit ettiğinde, ölümü bertaraf etmek için, konuşmaya başladığı anda tehditkâr bir jest ya da yeni bir tehlike biçiminde geri gelen bu gözdağını ayakta tutmayı tam olarak nasıl (hangi dolap ve entrikalarla) başardığını tekrar tekrar anlatır. Phaiaklar arasında bir yabancı olarak, kendi tarihinin artık bin yaşına girmiş öyküsünü başkasının sesinden işittiği zaman Odysseus kendi ölümüne kulak veriyor gibidir: Yüzünü kapatır ve bir çarpışmadan sonra önüne bir kahramanın cesedi getirilen kadın gibi ağlar. Onun ölümünü ilan eden, yeni *Odysseia* içinde eski bir zamandan geliyormuşçasına derinlerden doğan bu konuşmaya karşı Odysseus kendi kimliğinin şarkısını söylemeli, bir dilin dil önünde kendisine sunduğu yazgıdan kaçmak için kendi talihsizliklerinden söz etmelidir. Odysseus bu kurmaca konuşmayı, onun gücünü aynı zamanda hem olumlayıp hem dağıtarak, ölümün sınırında duran, ama aynı zamanda onu dengeleyen bu uzama taşır, ki öykü doğal arazisini orada bulur. Tanrılar ölümlülerin başına felaket getirirler, ki ölümlüler felaketlerden söz edebilsin; ama insanlar onlardan, talihsizlikler hiçbir zaman gerçekleşmesin, bu gerçekleşme sözcüklerin mesafesiyle engellensin, doğasının olumsuzlanmasıyla yatıştığı yerde önlensin diye söz ederler. Sınırsız talihsizlik, tanrıların bu çın çın öten beceresi, dilin başladığı noktaya işaret eder; ama

İlk kez *Tel Quel* (1963, sayı 15, s. 44-53) dergisinde yayımlanan bu yazı buraya *Language, Counter Memory, Practice* (Cornell University Press, 1977, s. 53-67) içindeki İngilizce çevirisinden aktarıldı.

ölümün sınırı, dilin önünde ya da daha doğrusu dilin içerisinde sonsuz bir uzamın kapılarını açar. Ölüm tehdidi karşısında dil ileri atılır, ama aynı zamanda yeniden başlar, kendinden söz eder, öykünün öyküsünü ve bu karşılıklı nüfuz edişin asla bitmeyebileceğini keşfeder. Ölüme doğru yol alırken kendi üzerine kapanır; aynaya benzeyen bir şeyle karşılaşır; kendini durduracak olan bu ölümü durdurmak için yalnızca tek bir güce sahiptir; sınırsız bir yansıtma oyununda kendi imgesini doğurmak. Başladığı noktaya (ölüme) geri dönmek ama sonunda ölümden kurtulmak üzere yola çıktığı aynanın derinliklerinden bir başka dil işitilebilir: Gerçek dilin imgesidir bu, ama onun minüskül, içsel, adı konmamış ama gerçek bir modeli; Odysseia'dan önce, Odysseus'un kendisinden de önce (Odysseus şarkıyı işitir) onun öyküsünü anlatan ozanın şarkısıdır, ama ozan Odysseus'un ölümünden sonra da sonsuza kadar onun şarkısını söyleyecektir (çünkü ozan için Odysseus zaten ölmüştür); yaşayan Odysseus bu şarkıyı, bir kadın öldürülen kocasını nasıl karşılarsa öyle karşılar.

Belki de konuşmada; ölüm, sonsuz gayret ve dilin kendi kendini temsil etmesi arasında asli bir yakınlık vardır. Ölümün kara duvarına karşı dikilmiş sonsuza uzanan ayna figürü, kendi geçişinin bir izini bırakmaya karar verdiği andan başlayarak belki de her dil için asli önem taşır. Dilin sonsuzluk iddiası yalnızca yazının bulunmasıyla başlamamıştır, ama dilin bir gün gelip görülebilir ve kalıcı işaretlerle kendine bir beden almaya karar vermesi de ölümden duyduğu korkudan değildir. Daha çok, yazının bulunmasından bir süre önce, yazının akıp gidebileceği ve kendisini kurabileceği uzamı açacak bir değişiklik olması gerekmiştir, bizim için en özgün biçimiyle Homeros'un simgelediği, dilin en belirleyici ontolojik özelliklerinden birini biçimlendiren bir değişiklik: Dilin ölüm aynasında yansıması ve bu yansımadan, konuşmanın kendi imgesinin sınırsız verimini keşfedip, kendisini sonsuza kadar kendi ötesinde zaten varmış, kendi ötesinde zaten etkinmiş gibi sunabildiği fiili bir uzam inşa etmesidir bu. Bir dil yapıtını mümkün kılan ilk katlanma, bu ikizlenmedir. Bu anlamda ölüm kuşkusuz, dilin arazlarının en asli olanıdır (onun sınırı ve merkezidir). İnsanın ölümü kavrayıp hapsetmek için ölüme doğru ve ölüme karşı konuşmaya başladığı gün bir şey doğdu: Kendisini sonsuza kadar yineleyen, yeniden kaydeden, yeniden teksir eden bir mırıldanma... Bugün dilimizin içine yerleştiği ve gizlendiği yer, tekinsizce güçlenip yoğunlaşan bu mırıldanmadır.

(Pek zorunlu olmayan bir varsayım: alfabetik yazı kendi içinde zaten bir ikizlenme biçimidir, çünkü gösterileni değil, onu gösteren fonetik öğeleri temsil eder. Öte yandan ideogram, bir başka temsil biçimi olan bir fonetik sistemden bağımsız olarak, doğrudan gösterileni temsil eder. Batı kültüründe yazı otomatik olarak, kendi kendini temsil etme ve tekrarın oluşturduğu fiili uzama

yerleşmemizi buyurur; yazı bir şeye değil de konuşmaya gönderme yaptığından bir dil yapıtı aynanın elle tutulmaz yoğunluğuna daha derinden dalabilir ancak, zaten ikiye katlanmış bu yazının ikizini çağırır, böylece mümkün ya da imkânsız bir sonsuzluğu keşfeder, durmaksızın konuşmanın peşinde koşar, onu ancak kendini mahkûm eden ölümün ötesinde koruyabilir ve bir mırıltı dalgasını özgürleştirir. Yinelenen konuşmanın yazı içindeki bu sunumu, yadsınamaz bir şekilde, dil yapıtı dediğimiz şeye bir ontolojik statü sağlar; yazma ediminin zamana inatla direnen asıl ve görülebilir bedeniyle şeyin kendisini gösterdiği kültürlerin tanımadığı bir statü.

Borges ölüme mahkûm edilen bir yazarın öykusunu anlatır;* Tanrı tam infaz anında, başladığı yapıtı tamamlaması için ona bir yıl daha bahşetmiştir. Yaşam ile ölüm arasında askıya alınmış yapıt, her şeyin zorunlu olarak yinelendiği bir dramdır: Öykünün sonu (henüz bitmemiştir) sözcüğü sözcüğüne başlangıcın (çoktan yazılmıştır) aynısıdır; ama öykü öyle gelişir ki, tanıdığımız ve ilk sahnelerden beri sözü edilen ana karakterin sonunda kendisi değil de bir düzenbaz olduğu anlaşılır. Ve yakınlaşan ölüm sırasında, bir yağmur damlası mahkum adamın yüzünden hızla kayarken, son sigarasının dumanı yitip giderken geçip giden yıl boyunca Hladik yazmayı sürdürür; hiç kimsenin, Tanrı'nın bile okuyamayacağı sözcüklerle yinelenmenin, kendisini bölen ve kendi aynası durumuna gelen dilin büyük, görünmez labirentini yazar. Son söz (dram yeniden başladığından bu yana ilk söz) bulunduğunda, bir andan da kısa bir süre önce açılan bir yaylım ateşi adamın sessizliğini tam yüreğinden vurur.

Dildeki bu kendi kendini temsil olgusundan başlayan bir yazın antolojisi hazırlamak, ya da en azından uzaktan taslağını çizmek mümkün mü acaba? Görünüşte kurmacalık ya da eğlence düzeyinde olan böylesi figürler, dilin ölümle —dilin kendisine seslendiği ve onu dengelediği bu sınırla— kurduğu ilişkiyi gizlemekte, yani ona ihanet etmektedir. Batı yazınında görülen, dilin katlanma biçimlerinin tümünün genel bir çözümlemesiyle işe başlamak gerekecektir. Kuşkusuz bu biçimler sınırlı sayıdadır ve tümünün listesini çıkarmak mümkün olmalıdır. Çoğu kez aşırıya kaçan ihtiyatları, bazen gizlenmiş olmaları, talih ya da dikkatsizlik gibi görünen şeylerle suyüzüne çıkmaları bizi yanıltmamalı; daha doğrusu onlarda tam da yanılsama gücünün kendisini, dilin (tek telli bir enstrüman) bir yapıt olarak ayakta durma olanağını görmeliyiz. Gizlenmiş de olsa dilin katlanması; dili bir yapıt olarak var eden budur; buradan ortaya çıkabilecek işaretler de ontolojik göstergeler olarak okunmalıdır.

* "Gizli Mucize", Çeviren Fatih Özgüven, *Yolları Çatallanan Bahçe*, Can Yayınları, 1985. (ç.n.)

Bu işaretler çoğu kez algılanamazlar, abesliğin sınırındadırlar. Kendilerini birer kusur, bir yapıtın yüzeyindeki önemsiz birer noksan olarak sunmayı becerirler; içinden çıkıp bize ulaştıkları bitmez tükenmez derinliklere gayri iradi bir kapı açtıkları da söylenebilir. *Rahibe*'deki* bir episodu anımsıyorum; orada, Suzanne'ın annesi Suzanne'a bir mektubun tarihini (nasıl yazıldığını, gizlendiği yeri, çalınma girişimini, ve nihayet bir dost tarafından muhafaza edilip yerine ulaştırılmasını) açıklar; tam da, o sırada yazdığı, bunları anlattığı mektubun tarihini. Kuşkusuz bu, Diderot'nun dikkatinin dağıldığının kanıtıdır; ama daha da önemlisi, dilin kendisinden söz ettiğinin, mektubun mektup değil, aslında aynı gerçeklik sistemi içerisinde onu ikiye katlayan dil olduğunun bir işaretidir (çünkü aynı zamanda konuşurlar, aynı sözcükleri kullanırlar ve tıpa tıp aynı bedeni paylaşırlar; dil bu mektubun kanı canıdır). Gene de, aslında dil de ortada yoktur; ama bu, bir yazara atfettiğimiz egemenlikten kaynaklanmaz; dil, kendi kendisinin bir imgesine dönüştüğü, bir aynadaki katlanmasıyla ölüm sınırını aştığı fiili uzamı aşarak kendisini yok kılar. Diderot'nun "falso"su onun müdahale etmeye hevesli olmasından kaynaklanmaz, dilin kendi kendini temsil sistemine açılmasından ileri gelir: *Rahibe*'deki mektup yalnızca bir mektubun benzeridir; onun noksan bir biçimde yeri değiştirilmiş eşi olması dışında (bu yer değiştirme ancak dilin dokusundaki bir yırtık nedeniyle görülebilir) her ayrıntıda ona benzemektedir. Bu sürçmede, (ki sözcüğün tam anlamıyla bir sürçmedir bu) *Binbir Gece Masalları*'nda rastlanana çok benzer, ama onun tam tersi bir figüre rastlarız; burada Şehrazat'ın aktardığı bir öykü onun neden geceye mahkum olduğunu anlatır vb. Bu bağlamda, yansıtılan yapı belirtik bir biçimde verilmiştir: Merkezinde, kendisinin minyatürü ve kendisinden önce gelen bir şey gibi ortaya çıktığında yapıt bir ayna ("*psyche*"; kurmaca bir uzam, gerçek bir ruh) tutar; çünkü kendi öyküsünü geçmişin birçok mucizesinden biri, birçok başka geceden biri gibi anlatır. Ve başka gecelere benzeyen bu özel gecede, yalnızca önemsiz bir sapma oluşturur, aynı gökyüzündeki aynı yıldızları gösterir gibi görünen bir uzam açılır. Fazladan bir gece bulunduğunu, bin tanesinin yeteceğini söyleyebilirdik; tersinden *Rahibe*'de bir mektubun (kendi macerasını anlatmasına gerek kalmayacak şekilde mektubun tarihini anlatacak bir mektubun) eksik olduğunu söyleyebilirdik. Her durumda da aynı boyut içinde — birinde eksik bir günün, öbüründe fazladan bir gecenin olduğu açıkça görülüyor: Dilin kendisinden söz ettiği hayali uzamdır bu.

Her yapıtta, dilin gizli bir dikeyselliğ içinde kendi üstüne kapandığından söz edilebilir; orada ikiz, aradaki ufak uzamla —Şehrazat figürünün kendisini sisle kuşattığı, zamanın kökenlerine geri gittiği, parlak, derin, adı konmamış ama

* Denis Diderot, *La Religieuse*, Türkçe çevirisi *Rahibe*, çeviren Adnan Cemgil, Engin Yayıncılık, 2. bas., Eylül 1990. (ç.n.)

gerçek bir diskin merkezinde sonsuza kadar azaldığı o rastlantısal ve kasten yanıltıcı anlar dışında hiçbir algı uyandıramayan o ince, kara çizgiyle— tıpatıp aynıdır. Bir dil yapıtı, ikizlerin aksettirdiği bu sonsuz uzamı açmak için ölümle aşılan dilin bedenidir. Ve herhangi bir yapıtın inşası bakımından elzem olan bu kendi üstüne kapanmanın biçimleri hiç kuşkusuz yalnızca burada, bir ikiye bölünmenin kendini gösterdiği bu yakın, kırılgan ve hafif ürkütücü figürlerde deşifre edilebilir; bunların tam bir listesinin çıkarılması ve sınıflandırılması, işlevlerini ya da dönüşümlerini yönelten yasaların saptanması pekâlâ biçimsel bir yazın ontolojisi çıkarabilirdi ortaya.

Bana öyle geliyor ki, 18. yüzyılın sonunda —dil yapıtlarının şimdi bizim için ne iseler o duruma geldikleri, yani yazın oldukları anla hemen hemen aynı zamanda— dilin kendi belirsiz tekrarıyla ilişkisinde bir değişim ortaya çıktı. Bu, Hölderlin'in körlüğe varacak şekilde, kendisinin ancak tanrıların kaybolmasıyla ortaya çıkan bir uzamda konuşabileceğinin ve dilin ölümü uzakta tutmak için yalnızca kendi gücüne güvenebileceğinin farkına vardığı zamandır (ya da hemen hemen o zamandır). Böylece, konuşmamızın kendisine doğru kesintisiz ilerlediği ufukta bir açıklık belirmiş olur.

Ölümsüz olmak için konuşmanın uzun yıllar —Homeros'un tanrılarının ortaya çıkışından *Empedocles* fragmanında ilahi olanın uzaklaşmasına değin— bugün bize yabancı gelen bir anlamı vardı. Kahramanlardan konuşmak ya da bir kahraman olarak konuşmak, bir yapıta benzer bir şeyler kurmak istemek, başkaları sonsuza kadar ondan söz etsin diye konuşmak ya da "şan" olsun diye konuşmak gerçekte dilin içinde barındırdığı bu ölüme doğru ya da ona karşı hareket etmekti; insanları ölüme karşı uyaran kutsal bir hatip olarak konuşmak, onları her türlü şanın ötesindeki bu sonla tehdit etmek aynı zamanda ölümü silahsızlandırmak ve ölümsüzlük vaadetmekti. Başka deyişle, her yapıtın tamamlanması, kendisini sonsuz Söz'ün üstünlüğünü yeniden kurduğu bir sessizlik içinde yatıştırması amaçlanmıştı. Bir yapıt içinde, dil kendisini ölüme karşı bu görünmez konuşmayla korudu, kendini kendi üstüne kapanmış yansımasına dönüştürdüğü herhangi bir zamandan önce ve sonraki bu konuşmayla. Kendini bir kez ölümün karşısına dikey olarak diktiğinde her dilin ortaya çıkardığı sonsuza giden bu ayna, bir sakınma olmadan gösterilemezdi: Yapıt sonsuzu —içinde lineer ve döngüsel bir aynaya dönüştüğü, güzelce kapanmış bir biçim içinde tamamlandığı, gerçek ve görkemli bu sonsuzu— kendi dışına yerleştirdi.

Yazı bugün kaynağına çok fazla yakınlaşmıştır; kulak verdiğimizde, kendisine karşı sığınak aradığımız ve kendisine seslendiğimiz kaynağı ilan eden bu rahatsız edici sese. Kafka'nın canavarı gibi, dil de şimdi kendi ininin dibinden bu kaçınılmaz ve yükselen gürültüyü dinlemektedir. Kendini savunmak için onun hareketlerini izlemeli, onun sadık düşmanı olmalı, saydam ve kırılamaz

bir bölmenin çelişkili inceliği dışında aralarına hiçbir şeyin girmesine izin vermemelidir. Bu belirsiz ve sağır edici gürültü kadar uzun ve o kadar yüksek sesle, seslerimizi onunla karıştırsak onu susturmayı ve ona hâkim olmayı olmasa bile, yazın dediğimiz sonsuz mırıldanma içinde onun boşunalığını hafifletmeyi başarabiliriz diye, daha uzun, daha yüksek sesle aralıksız konuşmalıyız. Bu andan başlayarak, biricik anlamı, kendi şanının kendi üstüne kapanmış ifadesi olmasında yatan bir yapıt mümkün değildir artık.

Bu dönüşümün tarihi, 18. yüzyıl sonunda aynı anda ortaya çıkan Sade'ın yapıtlarında ve dehşet öykülerinde kabaca görülür. Burada bizi ilgilendiren, bu yapıtların vahşete olan yatkınlıkları değildir; yazın ile kötülük arasındaki bağlantının keşfi de değildir; ilk bakışta daha puslu, daha paradoksal bir şeydir: Ezici olan, söze dökülemez olan, heyecanlar, şaşkınlık, esrime, dilsizlik, katışıksız şiddet ve sözsüz jestlerle sürekli olarak kendilerinin dışına çıkarılan, sonuç vermeleri için büyük bir ekonomi ve kesinlikle hesaplanan bu diller (böylece kendilerini, telaşla koştukları bu dil sınırında olabildiğince saydam kılarlar; söylemek istedikleri ve sözcüklerin dışında yatan şeyin eşsiz egemenliği uğruna kendilerini yazı içinde silikleştirirler) —çok tuhaf bir şekilde kendilerini yavaş, titiz ve sonsuza kadar uzatılmış bir törende temsil ederler. Adlandıran ve görmek için ad veren bu basit diller tuhaf bir biçimde ikizdir.

Kuşkusuz, bugün bizler için var olduğu şekliyle Sade'ın dilini anlamak hâlâ uzun zaman alacaktır: (bir ölçüde, hiç kimseye seslenmeyen bir yineleme diliyle öleceği saniyeyi sınırsızca uzatan Borges karakterinde olduğu gibi hiç durmadan) okunulamayacak kitapları yazan bu mahpusun amacının olası anlamını değil, bu sözcüklerin bugünkü doğasını ve yaşamlarını günümüze dek uzattıkları var oluşu kastediyorum. Bu dilin her şeyi anlatma iddiası yalnızca yasakları kırmak değil, mümkün olanın sınırlarını araştırmaktır; büyük, parıldayan, hareketli ve sonsuza kadar uzatılabilen suretler ortaya çıkarmak amacıyla insan kristalinden çıkarsanan tüm kollarını, eklemelerin ve çakışmaların sistematik bir biçimde dönüştürülmüş bir ağ içindeki tasarımı; doğanın yeraltısından ruhun ikiz parıltısına (ilki alaycı ve dramatik — Justine'i kavurur— ikincisi görünmez ve kesinlikle yavaş —ölülerin konduğu mahzenin yokluğunda Juliette'in ölüme yaklaşan ama onunla hiçbir zaman kesişmeyen sonrasızlıkta yitip gitmesine neden olur) giden uzunca geçit —bu öğeler her olası dili, gelecekteki her dili, belki de hiç kimsenin işitemeyeceği bu eşsiz Söylem'in gerçek egemenliğine tabi kılma projesine işaret eder. Bu Saturnyen dil, gerçek varoluşları içinde tamamlanan pek çok beden aracılığıyla muhtemel tüm sözcükleri, henüz doğmamış tüm sözcükleri yutar. Ve eğer onun görünen yüzündeki her bir sahne onu yineleyen ve ona evrensel bir öğe değerini veren bir gösterimle ikizleştirilmişse, bunun nedeni bu ikinci

söylemde ve başka bir tarzda tüketilen şeyin gelecekteki tüm diller değil, ama etkili bir biçimde telaffuz edilmiş her dil olmasıdır: Sade'dan önce ve onun zamanında, insan, Tanrı, ruh, beden, cinsellik, doğa, papazlar ya da kadınlar karşısında düşünülebilmiş, söylenilebilmiş, uygulanabilmiş, arzu edilebilmiş, saygı duyulabilmiş, küçümsenebilmiş ya da mahkûm edilebilmiş, kendisini inceden inceye yinelenmiş bulan (Sade'ın mantığını desteklemeyen, ama onun mantığının iş gördüğü uzamı resmeden sonsuz sayıda tarihsel ya da etnografik katalog buradan doğar) — böylece, diyalektik bir ödüle doğru değil, bir tükenişe doğru yinelenmiş, birleşmiş, ayrılmış, tersinmiş ve bir kez daha tersinmiş olan herşey. Saint-Fond'un müthiş negatif kozmolojisi, onu sessizliğe indirgeyen cezalandırma, bir volkana atılan Clairville, Juliette'in söze başvurulmadan tanrılaştırılması, her dilin kireçlenmesini kaydeden anlardır. Sade'ın olanaksız kitabı, her kitabın —başlangıçtan zamanın sonuna kadar olanaksız kıldığı tüm bu kitapların— yerinde durmaktadır. 18. yüzyılın tüm felsefe ve öykülerinin bu apaçık pastişi altında, *Don Quijote*'yle analojiler içeren bu muazzam ikizin gerisinde, dilin bütünselliği kendisini iki ayrılmaz figürün tek ve özdeş hareketiyle kısırlaştırılmış bulur: Çoktan söylenilmiş olanın kesin, tersyüz edilmiş yinelenmesi ve söyleyebileceğimizin sınırında duran şeyin basit bir şekilde adlandırılması.

"Sadizm"in asıl nesnesi ne başkası, ne başkasının bedeni, ne de onun egemenliğidir: Asıl nesnesi, söylenilebilecek olan her şeydir. Üstelik ve bir ölçüde daha da uzakta, dilin kendisini mevzilendirdiği dilsiz döngüdür: Tutsak Sade, tutsak bir okurlar dünyasını okumanın olanaklılığından mahrum bırakır. Bu o kadar etkili bir biçimde yapılır ki, Sade'ın yapıtlarının bir zamanlar kime seslendiğini (ve bugün kime seslendiğini) sorduğumuzda, bunun tek bir cevabı vardır: Hiç kimseye. Sade'ın yapıtları tuhaf bir sınırda dururlar, ama yine de bunu aşmakta ısrarlıdırlar —daha doğrusu sırf konuştukları için bunu aşarlar: Kendi dillerinin uzamını kendileri yadsırlar— ama bunu, yinelenen bir sahiplenme jesti içinde bu uzama el koyarak yaparlar ve yalnız kendi anlamlarından (her defasında kurulan bir anlam) değil, aynı zamanda kendi olası varlıklarından da kaçınamazlar; içlerindeki deşifre edilemez belirsizlik oyunu, onları (yinelenirken ateşe tuttukları) her dilin ve (sürekli dile getirdikleri) kendi yokluklarının ikizi olmaya zorlayan bu çatışmanın ciddi işaretinden başka bir şey değildir. Bu yapıtlar, benzeri bir çatışmanınkinden başka ontolojik statüye sahip olmayan bir mırıldanma içinde, sözün tam anlamıyla, kesintisiz sürüp gidebilirlerdi ve gitmeliydiler.

Görünüşlere karşın, dehşet romanlarının basitliği de aşağı yukarı aynı sonuca ulaşır. Okunmaları ve etkili olmaları kastedilmiştir: *Coelina ya da Esrar Çocuğu*, 1798'deki yayımından Restorasyon'a değin 1.2 milyon adet satmıştır. Bu ise, okuma bilen ve yaşamında en azından bir kitap okumuş olan her

kişinin *Coelina*'yı okuduğu anlamına gelir. Kitap'tır o —okur kitlesi, olası okurların tüm alanına tam olarak denk düşen mutlak metin. Neredeyse kendiliğinden ve tek bir hareketle kendi ereğine ulaşabildiği için, sağır kulaklara seslenen kenar süsleri olmayan, geleceği olmayan bir kitap. Bu yeni olguyu beslemek için belli tarihsel koşullar gerekiyordu (bildiğim kadarıyla bu bir daha yinelenmedi). Kitabın kesin bir işlevsel etkililiğe sahip olması, bunun herhangi bir perdeleme ya da değiştirme olmaksızın, kendisini ikiye bölmeksizin, yalnızca okumak olan amacıyla uyuşması özellikle gerekiyordu. Ama bu tür romanların yazıldıkları düzeyde ya da dillerinin özgül boyutları içinde okunması kastedilmemişti; anlattıkları şeyler için, sözcüklerin iletmekle yükümlü olduğu, ama ancak kendi katışıksız ve yalın saydamlıklarıyla iletmeleri beklenen coşku, korku, dehşet ya da acıma nedeniyle okunmayı istiyorlardı. Dil, öykünün zayıflığını ve mutlak ciddiliğini elde etmeliydi; kendisini olabildiğince grileştirirken, uysallaşmış ve ürkmüş okuyucusuna, tarafsız bir dokunaklılık öğesinden başka bir şey olmayan bir olayı aktarması gerekiyordu. Yani, kendisini asla kendi başına, kendi öz imgesinin sınırsız uzamını açabilecek, söyleminin yoğunluğuna gömülü hiçbir ayna olmaksızın sunamazdı. Tersine, kendisini sözünü ettiği şeyler ile, seslendiği kişi arasında silikleştirmesi, mutlak bir ciddiyet ve katı bir ekonomi ilkesine göre yatay dil olması, iletme rolünü kabul etmesi gerekiyordu.

Gene de bu dehşet romanlarına, onları ikizleştiren ve bölen, tarihsel yankıların ya da can sıkıntısının sonucu olmayan ironik bir hareket eşlik ediyordu. Yazın dili tarihinde ender rastlanan bir olguyla bu kertede hiciv, hicvettiği durumla tam zamandaştır.[1] Sanki, birbirini tamamlayan iki ikiz dil, aynı merkezi kaynaktan, aynı anda doğmuş gibidir; Biri naiflik, öbürü parodi içinde varolur; biri yalnızca okuyucunun gözleri için varolur, öbürü okuyucunun basit hayranlığından yazarın ucuz hilelerine kayar. Ama gerçekte bu iki dil zamandaşlıktan da öte, birbirinin içinde varolur, aynı evi paylaşır, sürekli iç içe geçer, tek bir sözel ağ örer ve adeta kendi içinden kendisine karşı gelen, kendi bedeni içinde kendisini yok eden, tam da bu yoğunluğu içinde zehirli olan çatallaşmış bir dil oluşturur.

Öykünün naif zayıflığı belki de sıkı sıkıya gizli bir imhaya; gelişiminin, çoğalmasının ve tüketilemez florasının yasası olan bir iç savaşıma bağlıdır. Bu "çok-fazlalık" kısmen Sade'daki aşırılık gibi işlev görür, ama bu sonuncusu basit bir adlandırma edimine ve tüm dilin iyileştirilmesine varırken, birincisi iki farklı figüre dayanır. Bunlardan ilki, tüm niteliklerinin belirtik, eş-

1. Bellin de Labordiere'in *Une nuit Anglaise*'i (Bir İngiliz Gecesi) gibi bir metnin, dehşet öyküleriyle, *Don Quijote*'nin şövalye romanslarıyla sahip olduğu türden bir ilişki içinde olması kastedilmişti, ama dehşet öykülerinin tam zamandaşıydı bu metin (Foucault).

zamanlı ve çelişkili belirtisi olmadan hiçbir şeyin gösterilmediği bir süs bolluğudur: O, kendisini bir sözcük kılığında gösteren ve onu yarıp geçen bir silah değil, zararsız ve eksiksiz bir zırhtır (bu figüre, sık sık yinelenen bir epizoddan yola çıkarak "kanlı iskelet" efekti adını verelim: ölüm kendini, takırdayan kemiklerin beyazlığında ve lekesiz iskelet üzerindeki karanlık ve çelişkili kan izlerinde gösterir). İkincisi ise "sonsuza giden dalgayı andırır bir ardışıklık" figürüdür: herbir epizod basit ama mutlak anlamda temel olan çoğalım yasasına uygun olarak bir öncekini izlemelidir. Dilin, güçsüz sözcüklerinden her biri aracılığıyla korku doğurarak mutlak gücünü ortaya koyacağı âna hep daha çok yaklaşmak gerekir; ama bu, dilin kaçınılmaz bir şekilde iktidarını yitirdiği, soluğunun kesildiği, konuşmayı kestiğini bile söylemeden kendini yatıştırması gerektiği andır. Dil, içinde barındırdığı ve aynı anda hem hükümdarlığını hem de bunun sınırını gösteren bu sınırı sonsuza doğru itmelidir. Böylece her romanda sonsuz bir episodlar dizisi ve bunun ötesinde sınırsız bir romanlar dizisi ortaya çıkar. Dehşetin dili, yalnızca tek bir etki uyandırmaya çalışsa bile sonsuz bir bedele adanmıştır: Hiçbir yerde durup dinlenmemek zorundadır.

Sade ve dehşet romanları, dil yapıtlarına esaslı bir dengesizlik getirirler: Onları, zorunlu olarak, hep aşırı ve yetersiz olmaya zorlarlar. Aşırı, çünkü dil artık kendisini çoğaltmaktan kaçmamaz —sanki bir çoğalma hastalığına yakalanmıştır; kendisiyle ilgili sınırın hep ötesindedir; ancak bir yer değişiminden hareket eden bir ek olarak konuşabilir, öyle ki, onun kendisini ayırdığı ve yeniden elde ettiği dil yararsız ve fazlalık gibi gözükür, silinip atılmaya layıktır; ama aynı kaymanın bir sonucu olarak, tüm ontolojik yükünü atar; bu noktada aşırı olur ve yoğunluğu o kadar azalır ki, artık kendisini hareketsizleştirebilecek ağırlığı elde edemeden kendini sonsuza uzatmaya yazgılıdır. Ama bu, onun yetersiz olması daha doğrusu ikizliğin yarasını alması anlamına da gelmez mi? Aynanın fiili uzamında (gerçek aşmada) yeniden üretmek ve hep yeni bir aynayı, yeniden bir başkasını ve sonsuza kadar hep bir başkasını yaratmak için dile meydan okuduğu anlamına gelmez mi? Kendi boşunalığı içinde bir yapıtın yoğunluğunu oluşturan yanılsamanın gerçek sonsuzluğu — yapıtın paradoksal bir şekilde kendisini var ettiği şey işte bu içsel yokluktur.

Belki de bizim katı bir biçimde "yazın" diye tanımlamamız gereken şey tam da 18. yüzyılın sonunda, tüm öbür dilleri kendi ışığında sahiplenen ve tüketen; ölümün, aynanın ve ikizin, sözcüklerin sonsuza giden dalgasal ardışıklığının kendi rollerini oynadıkları belirsiz, ama hâkim bir figürü var eden bir dil ortaya çıktığı anda doğdu.

"Babil Kütüphanesi"nde, söylenebilecek her şey çoktan söylenmiştir: Düşünülmüş ve tahayyül edilmiş, hatta düşünülebilecek ve tahayyül edilebilecek tüm dilleri içerir; her şey, hatta anlamsız şeyler bile çoktan telaffuz edilmiştir, bu yüzden en küçük biçimsel tutarlılığı bile keşfetme olasılığı, bu istisnai durumun asla bahşedilmediği insanların ısrarlı arayışının tanık olduğu gibi, son derece düşüktür. Gene de bütün bu sözcüklerin üzerinde, onları yeniden elde eden, onların öyküsünü anlatan ve gerçekte onların doğuşundan sorumlu olan zorlu ve egemen bir dil vardır: Ölüme karşı duran bir dil; Altıgen'in kuyusuna düşmek üzere olduğu için kütüphanecilerin en akıllısı (dolayısıyla da sonuncusu), dilin sonsuzluğunun bile kendisini, Aynı'nın bölünmüş figürlerinde sonsuza kadar yineleyerek, sonsuza kadar çoğalttığını gösterir.

Bu görünüş, klasik Retorik'te rastlananın kesinkes tersidir. Retorik, bir dilin yasalarını ya da biçimlerini anlatmıyordu; konuşmanın iki biçimi arasındaki ilişkiyi saptıyordu. Bunlardan birincisi dilsiz, deşifre edilemez, tümüyle kendisine dönük ve mutlaktı; öbürü ise geveze, ancak bu birinci konuşmaya, bu ilk ve işitilmez metne mesafe koymasını sağlayan biçimler, fiiller ve bağlaçlarla seslendiren bir dildi. Sonlu yaratıklar ve ölümlü insanlar için Retorik, sonu asla gelmeyecek olan sonsuzun konuşmasını kesintisiz yineliyordu. Retoriğin her figürü, onun kendi uzamı içindeki bir mesafeye ihanet ediyordu, ama birinci konuşmaya işaret ettiği için de ikincisine bir vahinin geçici yoğunluğunu veriyordu: Çünkü gösteriyordu. Bugün dilin uzamını Retorik değil, Kitaplık tanımlıyor: Parçalı dillerin sonsuza uzanması, Retoriğin ikiz zinciri yerine, kendi imkânlarına bırakılan dilin yalın, sürekli ve monoton çizgisini geçiriyor, bu artık sonsuza uzanan konuşma içinde kendine destek bulamayan, sonsuz olmaya yazgılı bir dil. Ama bu dil kendi içinde kendi bölünmesinin, kendi yinelenmesinin olanağını; dikey bir aynalar, öz imgeler, ve analojiler sistemini yaratma gücünü bulur. Başka hiçbir konuşmayı, başka hiçbir Vaad'i yinelemeyen, her zaman kendisinin analojisi olduğu bir uzamı bıkıp usanmadan açarak, ölümü sonsuza kadar erteleyen bir dil.

Kitaplıklar, iki büyük zorluğun büyüleyici alanıdır. Matematikçiler ve tiranlar tarafından (ama herhalde birlikte değil) tasarlanmışlardır. Burada bir ikilem vardır: Ya bütün bu kitaplar Söz'ün içerisinde zaten içerilmişlerdir ve yakılmalıdırlar; ya da çelişkilidirler ve yine yakılmaları gerekir. Retorik, kitaplıkların yakılmasını bir an için ertelemenin aracıdır (ama bu vaadi yakın gelecek için, yani zamanın sonu için saklar). İşte paradoks: Eğer tüm öteki kitapları anlatan bir kitap yaparsak, bu bir kitap olur mu, olmaz mı? Başka kitaplar içinde bir kitapmış gibi kendi öyküsünü mü anlatmalıdır? Eğer kendi öyküsünü anlatmazsa, amacı bir kitap olmak olduğuna göre başka ne yapabilir? Her kitaptan söz etmesi gerektiğine göre, kendi öyküsünü neden dışarıda bırakması gereksin? İşte yazın, bu paradoks bu ikilemin yerine konulduğu za-

m başlar; kitap artık konuşmanın bir biçim (üslup biçimleri, retorik şimleri, dil biçimleri) edindiği uzam değil de, kitapların yeniden ele geildiği ve tükctildiği yer olduğu zaman: Bu yer, geçmişin tüm kitaplarını bu kânsız "cilt" içinde topladığından, aslında hiçbir yerde olan bir yerdir. O din mırıltısı, kitaplıkta birçok diğerinin arasına —bütün diğerlerinden son- bütün diğerlerinden önce— yerleştirilecektir.

Çeviren: Celal Kanat

BİLİM TARİHİ

"Bilimsel ve teknolojik gelişmenin günümüzdeki hızlı temposu, bilim tarihi çalışmalarının hem önemini hem de acilliğini artırıyor. Çünkü insanlar, toplumlar ve devletler bir yandan bilim ve teknolojinin baş döndürücü gelişiminden daha fazla yararlanmak, bir yandan da yarattığı sorunlardan, çevresel kirlilik ve yıkımlardan korunmak, bu amaçla da onu belirli ölçülerde denetim altına almak ya da alternatif gelişmeler yaratmak istiyor. Her iki eğilim de bilim tarihine yönelmeyi zorunlu kılıyor. Tarih tekerrür değil ama tarih sayfalarını karıştırmak, geleceğin olanaklarını araştırmanın en etkili yollarından biri."

Bilim Tarihi, Kasım 1991, Sayı 1'den.

Ocak 1992 Sayı 3

İçindekiler

Dalacakta Kırmızı Yalı
Prof. Dr. Aykut Kazancıgil

İslamda ve Osmanlılarda Saat
Prof. Dr. Muammer Dizer

Kimya ve Arkeoloji:
Eski Yunan Vazo Süslemeciliğinin Kimyası ve Tekniği
Prof. Dr. Zeki Tez

Bilim Tarihçilerimiz: Adnan Adıvar
Eray Canberk

1991'de Bilim Tarihi Kitapları
Osman Bahadır

Matematikçi Eimmart Rasathanesi

Bilim Tarihi
Dergisinin fiyatı 7000 TL, yıllık abone bedeli ise 50.000 TL.'dır. Abone olmak isteyenler, İş Bankası Cağaloğlu Şubesi 374772 No'lu hesaba bu bedeli yatırdıktan sonra banka dekontunu dergi adresine göndermelidir.

İskender Savaşır

TİNER KOKUSU

Hatırla! Ne güzeldi denizle dağlar
Hatırla! Hatıralarını yayınladılar
Seninle birlikte arşınladılar
Güzeldi deniz, dağlar ve sokaklar

İşte burda bıraksam ya yorgun şiir adına
Geçici bir uzlaşma uğruna
Zaten ölüleri anılarda yaşatıyor
Yası hüzünle karıştıranlar.

Belki bir miras kavgası
Ama anlasana! Tek tük birkaç istisna
Yetmiyor, yetmez
Sevilmeden kanştı, karışacaksın toprağa

Aldırmasan aldırmayacağım
Aldırmıyor sümbüllerle sülükler
Ama sen selvileri seversin
Seksen öncesinde ölenleri

Ben çok yoruldum
Senden, sevdiklerinden
Dedemden, babamdan
Beni bekleyen mezardan

Şiir de yazıyormuşsun
Seksen doksan yetmiş
Tekerleme yaparlar
Yarına da binmiş
Sana inat
Mah-mut, Nur-dan, Ha-san
Koklamadığın tinerin kokusundan
Hop-ti-ri-nam
Boşver aldırma.

AYNADAKİ KİTAP / KİTAPTAKİ AYNA

Postmodern Anlatının Bazı Sorunları

Orhan Koçak

İnsan, överken zeki, yererken aptaldır.
Cemal Süreya

Eski Marksistlerden Regis Debray, 1966'da Uruguay'da bir haftalık dergide çıkan "Aydının Rolü" başlıklı yazısında, o dönemde sık sık yapıldığı gibi aydının devrime karşı sorumluluğundan söz ederken, Avrupa ve Latin Amerika edebiyatlarında görülen bir eğilimden de yakınıyordu:

Kastroculuk çok şey bekler aydından, uyanık bir alçakgönüllülük bekler. Ya sanatçıdan, yaratıcıdan ne bekler? Açık konuşacağım. *İnsana* haksızlık etmemenin en iyi yolu, onu büyüklük anlarında yakalamaktır. Ve böyle anlara yaklaşırken izlemek. Evet, bugün Avrupa'da *sanat kendi kendisinin konusu haline gelmiş, sonu gelmez bir aynalar oyununa dönüşmüştür*. Yine de birçok insan, özgürlük mücadelelerinin estetik bir anlatıma kavuşmasını bekliyor hâlâ; bizi şu sürüp giden kültürel seyirliğin *maskelerinden* soyunduracak ve *kendi gerçek, çıplak sesimizi bize geri verecek bir anlatım*, hiçbir narsizme kapılmadan içinde belki kendimizi de bulacağımız bir anlatım. Ama Latin Amerikalı yazar Avrupa'dan gelen kitaplardan ve Avrupa'ya götüren uçak biletlerinden medet ummaya devam ederse, *daha sahici, daha özsel, daha kalıcı* bir sanat yapmak için son fırsatını da kaçırmış olur. O zaman *ilerleyen devrimler* de başka tanıklar çekerler kendilerine; tıpkı İspanya'nın Hemingway'i, Dos Passos'u, Malraux'yu çektiği gibi. (a.b.ç.)

Hangi yazar sonradan unutmak isteyeceği şeyler yazmamıştır ki... Bugün okunduğunda belirtisel bir değer de kazanan bu cümleler, bitmemiş ve bitmeyecek bir tartışmanın da başlıca terimlerini veriyor. Ama tartışmayı tarihselleştirmek gerekir, hiç değilse dönemselleştirmek:

Devrimde Devrim'in yazarı, romanda romana karşı çıkarken, Latin Amerikan edebiyatının kendi öngörüsünden daha çapraz bir yol izleyeceğini düşünmemişti. Çünkü Latin Amerika'da bir süre sonra duraklayan özgürlük mücadeleleri, Debray'in kendisinden başka Avrupalı tanık çekemedi. Buna karşılık, öykülerinde ayna oyunlarını denemiş ve bir uçak bileti bularak Avrupa'ya kaçabilmiş yazarlardan biri, Julio Cortazar, en "oyunlu" metinlerinden birinde,[1] Arjantin'deki askeri diktatörlüğe edebi bir çelme takarken, bir yandan da diktatörlüğe karşı verilen siyasal mücadeleye katılıyordu. Kıtada "ilerleyen devrimlerin" tek somut ürünü olan Nikaragua devriminin ilginç tanıklık-

1. *Libro de Manuel*. "Manuel'in Kitabı" ya da "Kullanma Kılavuzu" olarak çevrilebilir.

larından biriyse yine postmodernistler arasında anılan bir romancıdan, Salman Rushdie'den geldi.[2] "Özselliği" reddederek Avrupalı olmaya karar vermiş, ama herkesin birbirinin işine karıştığı sıkışık bir dünyada böyle kararları özgürce gerçekleştirmenin bile mümkün olmadığını görmüştü.

Ama sahiciliği, özselliği savunan Debray'in cümlelerinde bir şey daha dikkat çekmiş olabilir: Hayali bir süreçten söz ediyordu: Öne sürüldükleri tarihte (1966) ya çoktan sona ermiş, sahteleşmiş, yalana dönüşmüş, ya da zaten hiç olmamış, hiç başlamamış süreçlerden: İspanya (1936-39), daha en başından beri, ilerleyen değil gerileyen bir devrimdi; Hemingway'i bu ülkede devrimden çok boğa güreşi ilgilendiriyordu; Dos Passos sonradan sağcı olmuştu ve İspanya ile ilgili önemli bir tanıklığı yoktu; Malraux'ya gelince—

Neydi yeni romanlarda Debray'i rahatsız eden? Edebiyatın tek bir tema (kendisi) üzerine sonsuz çeşitlemelerden ibaret olduğunu düşündüren "yazınsallıklar", karşılıklı iki ayna arasına düşmüş talihsiz bir cismin görüntüsünün sonsuz tekrarlanışını andıran o metinlerarası göndermeler (Hilmi Yavuz: "metinlerarası zina"), cisimle görüntüleri arasındaki ontolojik farkın silinmesine yol açan iç-metinsel çoğalmalar[3] — Debray, cismin bu tuzaktan, bu sonsuza giden tekrardan kurtulmasını, edebiyatın sonunda sahici bir şeye erişmesini istiyor olmalıydı: Hem bir son olan ("daha kalıcı") hem de artık kendinden öncekilerle açıklanamayacak taze bir başlangıç noktası oluşturan ("daha sahici") bir kendilik: Bir töz, bir dayanak, sağlam bir özdeşlik: Kendi gerçek, çıplak ve başkalarınınkine benzemeyen sesimiz.

Sırf Debray'in kendi kariyerinin, örnek verdiği Malraux'nunkiyle karşılaştırılması bile, tekrarın amansız bir doğal tarihsel yasa olduğunu gösterebilir. **Umut**'un yazarı önce Batı'nın (ve Fransa'nın) dünya egemenliğine karşı çıkmış, Asya'daki ulusal ve toplumsal kurtuluş hareketlerini desteklemiş, sonra da gelip Fransız ulusal gururunun kudretli temsilcisi De Gaulle'ün kültür bakanlığını üstlenmişti. Debray'in de "Venezuela Gerillası Üzerine Rapor"unu 1970'lerde daha yeni okumuştuk ki, 1980'de Fransız ulusal gururunun şimdiki temsilcisi Mitterand'a kültür danışmanı olduğunu öğrendik. Burada bitmiyor tekrarın oyunları: Debray, 1987'de bir de romanesk otobiyografi yayımladı (**Maskeler**), 1966'da Avrupalı ve Latin Amerikalı aynacılarda karşı çıktığı ne varsa şimdi kendisi uyguluyordu burada. Kendisi? **Kara Kitap**'ta Teşvikiyeli bayi Alaattin için, "Hayali hikâyeler içine düşmüş bütün

2. *Jaguar Gutuşu*, Pencere Yayınları, İstanbul 1989.

3. Debray'in tasalanmasına belki Borges, Cortazar, Marechal, Elizonda gibi Latin Amerikalı yazarlar yol açmıştı ama, edebiyatın kendi üstüne kapanması asıl Avrupa'da belirgindi. Edebiyatta modernizmle postmodernizm arasında bir geçiş olgusu ararsak Yeni Roman'la karşılaşırız. Nathalie Sarraute'un 1963'te yayımlanan *Altın Meyveler*'inin "baş kişisi" Altın Meyveler adlı bir romandır.

gerçek kişiler gibi Alaaddin'de de dünyanın sınırlarını zorlayan gerçek dışı bir yan vardı" demişti ya Orhan Pamuk, galiba Debray de biraz böyleydi kendi yaşamöyküsünün içinde.[4]

Parodi, *pastiche*, öykü içinde öykü, ayna oyunları, minyatürleştirmeler — bütün çeşitlemeleriyle tekrarın modernist ve postmodernist metinlerde merkezi bir rol oynadığı söylenebilir. Ama her zaman şen yüzüyle gelmemiştir tekrar. (Beckett'in bir öyküsü şöyle bitiyordu: "Bu öyküyü niye anlattım bilmiyorum. Pekâlâ bir başkasını da anlatabilirdim. Belki bir gün anlatırım: Sizler, yaşayan ruhlar, hepsinin nasıl da birbirine benzediğini göresiniz diye.") Çoğu zaman eskinin yeniden aldığı öçtür; değişmezin değişene, cansızın canlıya, doğanın tarihe, bilinenin bilene çıkardığı faturadır. Batı düşüncesinde bir sorun olarak ortaya çıkışı da 18. yüzyılın aydınlanma ve ilerleme inancının Avrupa'da ciddi bir sarsıntı geçirdiği 1848 devrimi ertesine rastlar. Bu tarihten sonra, aydınlanmanın *öz*-eleştirisi de demek olan modernist yönelişin sabitlerinden biridir artık, aydınlanmanın kendi kendini tasfiyesini besleyen bir tür negatif enerjinin belirtisidir. Marx'ta (**Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i**) ve Freud'da (**Haz İlkesinin Ötesinde**) yenilginin ve tekinsizin yanma yazılıdır tekrar. Nietzsche'nin ebedi tekrar kuramı da amaç ve ilerleme kavramlarının bulanıklaştığı bir ortamda *zaman* düşüncesini kurtarmaya, başsız sonsuz sürecin kendisini kutsamaya adamış bir çaba olarak görülebilir. Ama aydınlanmanın içerden eleştirisidir bunların hepsi; postmodernin kaynaklarından biri sayılan Nietzsche bile, uç noktaya götürülmüş yıkıcı bir aydınlanmanın bu uçtan kendine bakmasıdır.

Modernist negatifin pozitif bir önermeye dönüştürüldüğü yerde postmodern başlıyor. Bir tanım değil bu;[5] ama özcülüğün eleştirisinin yeni bir öze, hem bu kez her türlü içsel karşıtlık ve eleştiriden ayıklanmış bir öze dönüştüğü her yerde, modernist atılımın yorgun düşmesinden, hatta "istifasından" söz edebileceğimizi sanıyorum: Postmodern, bu yorgunluğun, bu istifanın ve ardından gelen rahatlama ve unutuşun adı. Edebi mirasın devralmışında görülür bu: Modernizmde, Proust'un ya da Joyce'un parodilerinde, bazı önyargıları ve bu arada "kişisel üslup" düşüncesini çelmek, kişiselliğin ötesine geçmek için kullanılan *huzursuzluk teknikleri* (Hegel: "negatifin emeği"), postmodernde kendi karşıtlarından bağımsızlaşarak huzurlu, keyifli bir düzenlemenin

4. Debray de bu otobiyografide, Regis Debray'in kendisi mi yoksa başka birinin yarattığı bir karakter mi olduğunu "artık" anlayamadığını belirtir.

5. Bir sanat akımı olarak postmodernizmin tanımlanabileceğini sanmıyorum. Ama belirli postmodern *olgular*, modernizmin ürünleriyle bir *karşıtlık içinde* çözümlenebilir, anlaşılabilir. Buna karşılık, postmodernizmi, daha geniş bir kültürel/toplumsal çerçeve içinde, "modern ruhun" yeni bir dönüşümü olarak ele almak mümkündür. Böyle bir çaba, *yüzeyin* değer kazanması, sınırların (özellikle de içle dış arasındaki sınırın) sorunlaştırılmaksızın belirsizleşmesi ve erimesi, kurmaca ile kuramın içiçe geçme eğilimine girmesi gibi süreçleri çözümleme zorunluluğuyla karşılaşacaktır.

öğelerini oluşturur. Şöyle söyleyeceğim, basitleştirmek pahasına: Modernist anlatı, eski edebiyata bakarak, "edebiyat bu mu?" diyordu; şimdi postmodern anlatı, "edebiyat bu mu?" cümlesinin de zaten edebiyat olduğunu söylüyor. Sorular, her zaman çoktan verilmiş cevaplar halinde çökeliyor.

Tekrar motifinin de (motiflerin tekrarının ötesinde) modernden postmoderne böyle bir dönüşüm geçirdiği görülür. Beckett'in yukarda aktardığım cümlelerinde dile gelen kederli ve biraz da hınçlı ironi, hem modernist tutumun belli bir safdil romantizm ve gerçeklikle (yeniliğin, özgünlüğün ve sahiciliğin *hemen orada* bulunabileceği inancıyla) farkını kaydediyor, hem seslendiği okuru tekrar ve değişmezlikte bir sorun, bir yara görmeye çağırıyordu. (İyileşmesi mümkün olmayan yaralar bile iyileşme düşüncesini gündemde tutar: Kapanmasa bile, açılmıştır.) Postmodern anlatının tipik örnekleri, tekrarı sorunsuz bir haz alanı olarak kavrarken, bu hazzın içindeki tutuklanmayı, haz ilkesini çelen engellemeyi bütünüyle dışarda bırakıyor. Ve bir adım ötede, tekrarın betimlenişi, insan yaşamında hiçbir yeni deneyin olamayacağı, çünkü her şeyin her zaman çoktan yazılmış olduğu türünden bir ontolojik önermeye dönüşüyor. Bunun da bir bedeli var: **Kara Kitap** gibi bir yapıtta, anlatının bütün öğeleri, motifler, bölümlemeler, cümleler, anlatıdan bağımsız olarak da varolabilen bir tezi ("yeni yoktur, tekrar vardır") kanıtlamaya yarayan deliller durumuna düşüyor, birer illüstrasyon aracı haline geliyor. Ve belki de bu yüzden, metin-dışı sayılan her şeyin çoktan metinsel olduğu düşüncesinden yola çıkan ve yine oraya varmak isteyen bu anlatılar anlatısı, kendi biçim yasasının da dışına düşerek, metni aşan bir soruyla uğraşmak zorunda bırakıyor okuru (hangi okuru?): Kişiler, hep daha önce yazılmış bir senaryodaki rolleri mi oynamaya mahkûmdur bu dünyada? Dolaysız gerçeklik yanılsamasından kurtulmak için, yanılsamanın gerçekliğine mi teslim olmalıyız? **Don Quijote**'yi yeniden yazmamanın tek yolu, onu yeniden yazmak mıdır?

Edebiyat-dışı bir soru olduğu söylenebilir bunun, sosyolojik, antropolojik, psikolojik, hatta politik bir soru olduğu söylenebilir. Ama sorduran da önümüzdeki edebi olgunun kendisidir, kendine rağmen. Bu soruya çarptıktan sonra **Kara Kitap**'a geri dönüyorum ben. Motiflerden ve cümlelerden söz edeceğim, motiflerin dekorlaşmasından, cümlelerin de birer cümle temsilcisine, "cümle efektine" dönüşmesinden, biraz da Marcel ile Albertine'den. "Metinlerarası (zina)" kavramıyla yüzleşmek kaçınılmaz görünüyor; bu tartışma içinde, modern eleştirinin modern romanı (ve modern-öncesini) çözmek için kullandığı tekniklerin, analiz şemalarının ve modellerinin, postmodern anlatıda asıl motif haline geldiğine de değineceğim — özcülüğün eleştirisinin yine bir öze dönüşmesinin bir başka örneği bu. Modernizmin "özerk yapıt" anlayışı açısından hiç yapılmaması gereken bir şey yaptığım da görülecek: **Kara Kitap**'ı ve postmodern yönelişin içinde yer aldıklarını düşündüğüm

başka bazı yapıtları modernlerle karşılaştırma çabası içinde olacağım. Burada bir haksızlık, bir kötü niyet sezilecek olursa eğer, oyunla emeğin, çünkü hazla acının karşılaştırılamayacağı ve edebi alanın her zaman ikisine de yetecek kadar geniş, sonsuz geniş olduğu belirtilecek olursa, o zaman ben de hazla acının birbirinden o kadar uzak olmadığını, belki de aynı "ruhsal hammadde" üzerinde hak iddia ettikleri için bu kadar çekiştiklerini söyler, sonra biraz yana kayar ve kitaptan alacağım hazzı engellemekle kalmayıp, oyunun gerisindeki yorucu emeği de kaydetmemi önleyen bu haset duygusunu kitabın kendi tekrarları çağırmıştır derim.

Aynada tartışma

Kara Kitap'ta yapıtın kendi minyatürü de sayılabilecek bir bölüm var, romanın görünmeyen kahramanı Celal'in "köşe yazılarından" biri: "Esrarlı Resimler". Yazıda, İstanbul'un "en ünlü haydudunun" Beyoğlu'nda açtığı büyük randevuevi anlatılmaktadır. Ünlü gangster, Anadolu'dan gelecek müşterilerine cinsel ve estetik hazları bir arada yaşatmaya karar vermiş ve "batakhanenin" girişini İstanbul imgeleriyle süslemek için bir resim yarışması açmıştır; katılan iki "hırslı ressam" karşılıklı iki duvarda çalışmaya başlarlar:

> Birbirlerini kuşkuyla karşılayan ressamlar, daha ilk günden, duvarların arasına kalın bir perde germişlerdi. Yüz seksen gün sonra (...) aralarında valinin de resmen bulunduğu seçkin kalabalık içindeki patron, çuval bezinden perdeyi çekince, konuklar bir duvarda "şahane" bir İstanbul resmi, öteki duvarda, o resmi, gümüş şamdanların ışığında (...) daha da çekici gösteren bir ayna gördüler. Tabii ki ödül aynayı koyan ressama gitti (...) Birinci duvardaki sefil ve hüzünlü sokak köpeği, karşısındaki aynada, hem hüzünlü hem kurnaz bir köpeğe dönüşüyor, tekrar birinci duvardaki resme dönüldükçe, bu sefer aslında orada da kurnazlığın resmedildiği, üstelik köpekte insanı kuşkulandıran bir hareket de olduğu seziliyor, derken aynaya dönüp yeniden bakıldığında, hareketin anlamını, sezdirecek başka bazı tuhaf kıpırtı ve belirtiler görülüyor... (368-69)[6]

Postmodern poetikanın keyifli ve paradigmatik uygulamalarından biri. Keyifli, çünkü paradigmatik. Paradigmatik, çünkü keyifli. Yol açtığı tartışma da keyifli. Kısaca aktarma gereğini duyuyorum: Bizdeki belirli bir eleştiri cihazının işleyişini ve postmodern anlatının bu tür eleştiriye kurduğu tuzakları gösterebilir.

Yeni Düşün dergisinin 1990 Yaz sayısında yayımlanan "Eleştiri Günlüğü"nde Fethi Naci, Pamuk'un yukardaki pasajıyla Michel Tournier'nin bir öyküsü arasında şaşırtıcı bir benzerlik saptadığını söylüyordu: "Tournier'nin **Le medianoche amoureux**'ünü (1989) okurken 'La legende de la peinture'

6. *Kara Kitap*'tan alıntılar sayfa numarasıyla metin içinde belirtilecektir.

adlı hikâyesi şaşırtu beni: Bu hikâyenin bir bölümünü daha önce okumuştum ama Tournier'yi ilk kez okuyordum, okuduğum hikâye onun olamazdı. Anımsadım sonunda: Aynı 'resim ve ayna', Orhan Pamuk'un **Kara Kitap**'ından (1990) **Gösteri**'de yayımlanan parçada da vardı. Romanı henüz okuyamadım ama daha önce dergide okuduğum parçayı 367. sayfada buldum." Fethi Naci, iki yazardan da sözkonusu pasajları aktararak benzerliği sergiledikten sonra (öykünün Tournier versiyonunda bulunan ama Pamuk'unkinde rastlanmayan bir cümle, bu tartışma açısından anlamlı görünüyor: "Herkes önce Çinli'nin resimlediği duvarın yanında toplanmış. Bir hayranlık çığlığıdır yayılmış.(...) Hayranlık öylesine büyükmüş ki bazıları Yunanlı'nın eserine *bir göz bile atmadan* Çinli'nin yarışmanın galibi ilan edilmesini istiyorlarmış.") edebiyatta (ç)alıntı sorunu üzerinde duruyordu:

İyi ki kimi yazarlardan önce okumuşum Tournier'nin kitabını: Orhan Pamuk'u güç durumda bırakmak isteyen biri, Orhan'ın esrarlı resimlerini Tournier'den "aldığını" ileri sürebilirdi. Oysa böyle bir şey olanaksız: Orhan Pamuk Fransızca bilmez, bir; **Le medianoche amoreux** yayımlandığı zaman Orhan Pamuk Türkiye'deydi, **Kara Kitap**'ı bitirmeye çalışıyordu, kitabın İngilizce çevirisi yayımlanmış olsa bile sanırım görmesi olanaksızdı, iki. (...) Belli: Birbirinden habersiz iki yazar, "okudukları bir metinden yola çıkarak, hemen hemen aynı zamanda, birer hikâye yazmışlar. Hepsi bu. Ne var ki Tournier'nin tutumu Pamuk'unkinden farklı: "Resim-ayna" bölümüne, "bilge derviş Gazali'nin bir meseli"ni anlatacağını söyleyerek başlıyor; anlattığı gerçekten "Gazali'nin bir meseli" mi, değil mi, bilmiyorum; belki "1001 Gece Masalları"ndandır, belki bir Çin masalıdır, bilmiyorum; ama Tournier böyle bir açıklamayla kendini "kurtarıyor"; oysa Pamuk bir kaynak metinden yararlandığını belirtmek gereğini duymuyor; bu tutumu, romanını kararmıyorsa da, başarısına biraz gölge düşürüyor. Orhan Pamuk, yaşamasız bir yazar, araştırmalar okuyarak (ama zaman zaman başkalarının da kitap okuduğunu pek düşünmeden) romanlar yazıyor; elbette bu yöntemle de romanlar yazılabilir, ama bu yöntemin böyle sakıncaları da var.

Postmodern romanların tehlikesiz olduğu söylenemez: İncelediği yapıta her zaman bir dedektif titizliği ve bazen de bir (s)avcı dikkatiyle yaklaşan Fethi Naci, "kaynak belirtmeden kullanma" konusunu bir eleştiri öğesi olarak öne sürerken, kitabın bütününe "henüz bir göz bile atmadığı" için, eleştirdiği şeyin **Kara Kitap**'ın hem konusunu, hem tezini, hem de tekniğini oluşturduğunu görememişti. Ama bu çok önemli değil, bir zaman sorunudur, kolayca telafi edilebilir, edildiğini de göreceğiz. Şunu anlamak biraz daha zor: Romanı "henüz okuyamadığını" belirten Fethi Naci, aynı yerde, Orhan Pamuk'un edebi malzemeyi kaynak belirtmeden kullanmasına ilişkin olarak, "romanını kararmıyorsa da başarısına biraz gölge düşürüyor" diyebiliyor, demek romanı okumadığı halde yapıtın *bütünüyle* ilgili bir genel değerlendirme yapabiliyordu!

"Avlanırken avlanmak" sözünü zihnimden kovmaya çalışıyorum: Eleştirmen, bir aksama olarak gördüğü olgunun yapıtın asıl maddesi olduğunu farketmediği için, kendisi de aynanın içine düşüyor, yapıtın (oyunun) bir parçası haline geliyor, **Kara Kitap**'ın çoktan eleştirmiş olduğu özcü ve "özgünlükçü" roman kişilerinin gerçek yaşamdaki bir izdüşümü oluyor. Aslında Fethi Naci, aynı günlükte şunu da söylemişti: "[Pamuk, bu meseli] bir kaynak metinden aldığını saklamadığını, bu gerçeği ima ettiğini de ileri sürebilir. Çünkü ('Esrarlı Resimler' bölümünün başına Şeyh Galip'in *'Esrarını Mesnevi'den aldım'* dizesini koymuş; o dizeden sonra gelen dizeyi anımsıyor musunuz: *'Çaldım velî mîri malı çaldım'*." Bu günlükten sekiz gün sonraki günlüğünde de şöyle yazmış Fethi Naci: **Semaver**'i okumaya başlamıştım ki karım Orhan Pamuk'un **Kara Kitap**'ından 86. sayfayı göstererek, 'Şunu okur musun?' dedi. İşte okuduğum satırlar: '...İntihalden de korkma; çünkü bizim kıt kanaat okumamızın ve yazmamızın bütün sırrı, bütün sırrımız, tasavvufi aynamızda gizlidir. Mevlana'nın Ressamlar Yarışması hikâyesini bilir misin? O da hikâyeyi başkalarından almıştır...'." Bu ikinci okumada, elindeki kitabın bilinçli olarak metinlerarası alana yerleştiğini sezdiği halde, ilk müdahalesini gözden geçirme gereğini yine de duymamış Fethi Naci. Oysa ilk günlükteki bir saptama ("Pamuk, yaşamasız bir yazar"), çoğu zaman başlamadan bitmiş bütün bir tartışma alanı açabilirdi eleştirmene.

Sonra Hilmi Yavuz geldi, **Gösteri**'nin Nisan 1991 sayısında, Prof. Dr. Nihat Keklik adında bir araştırmacının **Felsefede Metafor** (1990; bütün bunların son yıllarda yazılmış olması, son birkaç yıla sığmış olması ne tuhaf!) adlı kitabını da kaynak göstererek, (ç)alınan meselin gerçekten de doğu edebiyatının mirî malı olduğunu ortaya koydu: Gazali, Mevlana, İbn Haldun, İbn Arabi, hepsi kullanmışlardı "resim-ayna" öyküsünü, ortada bir sorun yoktu. Bir ay sonra da Berna Moran (**Gösteri**, Mayıs 1991) **Kara Kitap**'ı güvenli bir kategoriye, son zamanlarda Batı'da eleştiri yazınında sıkça kullanılan "üstkurmaca" (*metafiction*) sınıfına yerleştirerek, Fethi Naci'nin belki biraz erken dile getirilmiş tepkisinin işaret ettiği gerçek sorunun ("yaşamasız") iyice silinmesini sağladı. **Kara Kitap**'ın, geleneksel Doğu edebiyatında **Mantık al-tayr, 1001 Gece Masalları**, Mevlana'nın **Mesnevi**'si ve **Hüsn-ü Aşk** gibi yapıtlarda görülen öykü-içinde-öykü düzeninin ve "arayış" motifinin (post)modern bir uyarlaması olduğunu belirten Moran, kitapta bu adlandırmaya dayanak olabilecek metinlerarası alışverişleri de gösteriyor, ama postmodernizmle birlikte bu uyarlamanın kendisini de sorunlaştırmaktan kaçınmıyordu.

Bir şeyin *ne* olduğunu söylemek, *nasıl* ve *niçin* olduğunu söylemekten çok daha önemli olabilir. Ama modern ve postmodern kavramları, sözgelimi "barok" ve "rokoko" gibi rahatça yanyana durabilen birer kategori, birer sınıf

değildir: Bir kopuşun, bir süreksizliğni, *niçin* ve *nereye* sorularının da işitildiği bir tartışmanın terimleridir. (Bir kavram olarak modernlik de bir çatışmlanın adı değil miydi, bir çatışma olarak başlamamış mıydı: *Eskilerle Modernlerin Tartışması.*) Çatışmanın dışına çekildiklerinde, sorunlaştırılmadıklarında, açıklayıcı güçlerini yitirmeye başlamalarının bir örneğini Berna Moran'ın yazısında görebiliyoruz: Orhan Pamuk ile Oğuz Atay aynı başlık altında ele alınmış: "...gerçekçilikten uzaklaşma çabaları bakımından, anlatı yöntemleri, anlatıcı çeşitliliği, değişik üsluplar kullanma, değişik söylemler deneme bakımından fazla fark yoktur. İkisi de modernist ve postmodernist romanın özelliklerini sergiler..." Gerçekten yok mudur fazla fark? Modern ve postmoden özellikler, aynı yapıda birbirine ilişmeden durabilen ve o yüzden de dekorlaşan öğeler midir?

Kendi örneklerinden bağımsız olarak da varolabilen genel modeller ve sınıflar açısından bakıldığında, modernle postmodern arasındaki radikal farkı görmek güçleşir? Parodi gibi metinlerarası alışveriş teknikleri, modernist romanlarda da sıkça görülür. Ama geniş anlamıyla *intertextualite*'nin, yapıtın kendi öncülleriyle uğraşmasının a da kendi üstüne katlanarak yine kendini yansıtmasının tarihi de zaten edebiyatın tarihi kadar eskidir. Geleneksel anlatı, silindikçe başka yazıların belirdiği eski parşömen kağıtlarına benzer. Ama gereğinden çok şeyi açıklayan, fazla doğru bir mantıktır bu, biçimlerin özgül tarihsel belirlenimlerini gözden kaçırır ve aslında postmoderni anlamanın değil, postmodernin kendi kendini meşrulaştırmasının yoludur ("Edebiyat, her zaman çoktan postmoderndir"[7]).

Tartışma, "model" kavramına doğru sürükledi bizi. Daha da yaklaşalım, çok yanlış bir yere varmış olmayacağız: Modernizmle postmodernizm arasındaki farklardan biri, belki en önemlisi (eğer bu farkın kendisi önemliyse, tabii) bu kavramda saklanıyor. Şöyle söyleyeceğim: Postmodern anlatının bir modeli vardı ve her postmodern anlatı hem bu modele göre kurulmuş bir tekil örnektir, hem de kendisi bir modeldir, bir genel tiptir — ama öteki modellerden farklı olduğu için değil, farklı olmadığı, olamayacağı için: Her postmodern anlatı, anlatının anlatısıdır, bir anlatılar anlatısıdır, bir "örnek roman"dır. Her anlatı, bu modelin aksiomlarına göre, birbirinin içinde vardır, öyleyse tek bir anlatı vardır: Düşünülmüş ve düşünülebilecek bütün anlatıları, anlatılanları ve anlatanları, anlatılmış olanları ve anlatılmamış görünenleri, anlatma isteğini ve isteksizliğini, yeter, içinde toplayan ve o sarmal deniz kabuğunun dünyanın bütün seslerini bize geri vermesi gibi bir anda herşeyi anlatan bir anlatı.

7. Bu, "postmodern" sözcüğünü kullanmamakla birlikte, Foucault'nun *Defter*'in bu sayısındaki "Sonsuza Giden Dil" yazısının da tezidir. Bu yazının yayımlandığı tarihte (1963) terim dolaşıma girmemişti. Foucault'nun bu yazıdaki görüşlerinin örtük bir özeleştirisi için, yazarın *Beyaz* dergisinin 17. sayında çıkan bir söyleşisine bakılabilir.

(Ben hiç duyamadım, belki kabuk o kabuk değildi, belki kulağım o kulak, ya siz?) Anlatının geçmişini ve geleceğini (şimdi duyar gibiyim işte) sürekli bir şimdiki zamanda toplayan bu model anlatı için en keyifli eğretilemeyi "Aleph" (Elif? Halif?) adlı minyatüründe tabii ki Borges vermişti bize: Uzayda bir nokta, ama bütün öbür noktaları da içeren bir nokta: Parça bütünün içinde, ama bütün de parçanı içinde: "Aleph'i her noktadan ve her açıdan gördüm ve Aleph'te dünyayı ve dünyada Aleph'i ve Aleph'te dünyayı gördüm..." Hiçbir şeyin kaçmasına, yok olmasına izin vermeyen bir mutlak özdeşlik noktasıdır bu: Yokluğun payını vermiyor postmodern anlatı, geleceği (yeni'yi, bilinmeyeni, henüz olmayanı) ve geçmişi (eski'yi, eskimeyi, artık olmamayı) hiç geçmeyen bir bugün'de toplamak istiyor. Ölüm, Foucault'nun dediği gibi, arkası görülmeyen ve ancak anlatının kendi üstüne dönmesini, hep yeniden başlamasını sağlayan bir ayna postmodern anlatıda; yas, anlatı yüzeyinde bir kakma, bir işleme — bir ilmek daha atılmasını, bir cümle daha yazılmasını ve öykünün uygun tonda (ağırbaşlı) bitmesini mümkün kılan bir "duygu elekti", bir duygu temsilcisi. Bunun, mümkün kıldığı cümleler üzerinde çok hayırlı bir etkisi olmadığını da göreceğiz, gecenin ilerleyen saatlerinde gecenin ilerlemesi diye bir şey mümkünse tabii.

Ya modern? Modern nasıldı, bu açıdan? Modern-öncesi nasıldı? Kısaca, şematikleştirerek: Modern-öncesi, bir bakıma postmodern gibi, kendini örnek aldığı, model aldığı metne göre tanımlayan edebiyattır, başka seslerin içinden konuşur, ama konuşmanın eninde sonunda tek bir ses, hep aynı ses olduğunu da kabul etmiş gibidir. Attar'ın **Mantık-al Tayr**'ı, vahdet-i vücut inancından soyutlanabilirse eğer, bütün modern-öncesi yazının bir alegorisine dönüşür: Bülbül, tavus, kaz, üveyik, hüma, puhu... ve nihayet hüthüt, Simurg'a doğru uçan otuz kuşun otuzu da her zaman çoktan simurg'dur (Otuz): Başlangıç, yol ve sonuç birdir. Geleneksel edebiyatlarda şaşırtıcı başkalaşımlar vardır da, başkalığın kendisine, o inatçı, kaskatı, erimeyen farklılığa yer yoktur: Yaşamla ölüm arasındaki farkla birlikte, kişisel tarzlar arasındaki ayrılıklar da her zaman çoktan varolan bir kelam'ın özdeşliğinde erir gider.[8] Asıl modele bağlılık, geleneksel edebiyatta, *yapı* kavramının gelişmesini de önlemiştir çünkü Valery'nin de dediği gibi, yapı, konstrüksiyon, her zaman yapıtın dışından gelen, düzenlenmesi gereken, ve düzene sokulurken bile yabanlığını büsbütün yitirmeyen bir "dışsal malzeme"yi gerektirir. Paradoksa inanmak gerek: Yapı, kültürün bu en yüksek verimi, kendisi, her zaman kültür-dışı, hatta kültür-karşıtı bir kuvvetle birlikte ayakta kalabilmiştir. Yapı

8. Eski edebiyatta bugünkü anlamıyla eğretilemenin (istiare, metafor) bulunmaması da anlamlıdır bu bağlamda. Benzetme, benzetilen şeylerin doğasında bir başkalaşıma yol açmaz eski edebiyatlarda; buna karşılık modernde, özellikle de modernist şiirde, çoğu zaman benzetilen "şeyler" önemsizleşir, bir başkalaşım olarak benzetmenin kendisi imgeyi oluşturur.

yoksa, zaman da yoktur: Geleneksel edebiyat, zamanın (geçişin, yitişin) nihai garantörü olan ölümü ancak varlığın aynası olarak benimseyebilir. Ortaçağda o kadar sıklaşan "*memento mori*"ler (ölümü unutma!) bile, en fazla hijyenik bir değer taşır: Yaşama ölümün terbiyesini kazandırmak amacındadır. Eski edebiyatta varlığın (ve metnin) dokusunu yırtan, orada bir delik açan bir eksiklik değildir ölüm. Eski edebiyatımızda bazı proto-modernler aramak tutkusundan hiç vazgeçmemiş olan romantik Tanpınar'ın, bunu "**yoğ idi**" redifini kullanan Sabri ve Akif Paşa gibi yokluğu varlıktan bağımsız olarak temalaştıran şairlerde bulma çabası, biraz abartılı olsa da, bütün bütüne temelsiz sayılmaz. Hieronymus Bosch ile Bruegel'in karşılaştırılması bu açıdan anlamlı olabilir. Rönesans-öncesi sanatçının resimlerinde, ölüm, sanki varlığın daha dipteki, daha karanlık bir tabakasının birdenbire yüzeye fışkırarak yeni ve çılgın bir varoluş neşesi yaratması gibidir; manyerist (proto-modern) Bruegel'in resimlerindeyse, herşeyi tuhaflaştırarak ve boşaltarak geçen karşıt ilkedir ölüm, adlandırıldığı anda bile yıkımını çoktan gerçekleştirmiş olan başkalık. Yapıdan söz etmiştik, perspektif ve hacım gibi yapısal öğeler de yokluğun garantörlüğü altında işlev kazanırlar: Eğer diri memeler, gerilmiş kaslar, şişmiş baldırlar varsa, sönecek baldırlar, gevşeyecek kaslar, pörsüyecek memeler de var demektir. Şöyle özetleyebilir miyim: Modern-öncesinde hiçbir şey ölecek kadar sahici değildir. Bu açıdan, postmoderne çok benzer (postmodernler de ortaçağı çok sevmezler mi?). Aradaki farka gelince, geçen yüzyılların yığdığı teknik birikimin dışında, belki şu söylenebilir: Modern-öncesi, mitik de olsa bir başlangıca inanır, "başlangıçta söz vardı" der; postmodernse, bu sözün başlatıcılığını bile iptal eden bir "her zaman çoktan" mantığına mıhlanmıştır: Bu söz, başlangıçta söz vardı sözü, bir başlangıcı ve dolayısıyla söz-öncesi bir durumu imlese de, kendisi de çoktan bir anlatıdır, her zaman sürüp gitmiş ve küçük değişmeleri içinde hep kendi kalmış bir anlatı: Başkalaşım, ilgiyi canlı tutmak için başvurulan bir hiledir. Ya modern?

Ben de, Debray gibi, açık konuşacağım, açık ve kısa, bu konuda açık konuşmak mümkünse tabii, ve kısa. Modern, önce romantizm ve gerçekçilik olarak gelmiştir, ikisi de geleneğin reddi, küçümsenmesi ya da unutulmasıdır. Biri, ruhun kültür dışında kendini dile getirebileceğine, öteki de dış gerçekliğe öylece el konulabileceğine inanır. Modernden farklı olarak modernizm ilk kez Goethe'yle, hem romantizmi hem de gerçekçiliği yaşamış olan ve ömrünün sonlarında (Eckermann'la konuşmalar) romantizmin "özgünlük" düşleriyle eğlenecek ve yeni bir klasisizm önerecek kadar ileri giden Goethe'yle başlar. **Seçilmiş Yakınlıklar** romanında Ottilie'nin güncesinden alınmış şu pasaj, modernizmin programıdır: "Türünde kusursuz olan herşey, türünü aşar: Başka bir şey olur, benzersiz, karşılaştırılamayacak bir şey. Nağmelerinin çoğunda bülbül hâlâ bir kuştur; sonra bir an gelir, kendi türünün üzerine yükselir ve adeta bütün o tüylüler, telekliler kabilesine şarkı söylemenin

aslında ne demek olduğunu göstermek ister." Attar'ın otuz kuşuna örtük (belki de kasıtsız) bir nazireyi içeren bu post-romantik önermenin (Goethe'den çok etkilenmiş ve bu roman üzerine bir de yazı yazmış olan Walter Benjamin, Proust üzerine yazısında aynı düşünceyi şöyle dile getirir: "Bütün büyük yapıtların ya yeni bir tür kurduğu ya da bir eskisini ortadan kaldırdığı söylenir ki doğrudur.") modernizmin nerdeyse bütün öğelerini içerdiğini söylemek gerekir mi? Tür vardır, model vardır, geleneğin basıncı ve sınavı vardır; yanından dolaşmaya kalkan amatör, sonuçta gerilere düştüğünü görür (ya da o görmez, başkaları görür, o da gülünç olur); üstüne gidilmeli, içinden geçilmelidir, ama geçilmelidir. Sonra bir an gelir, çalışmayla kendiliğindenliğin, yöntemle özgürlüğün bir olduğu, bir göründüğü an, bir doğum anı, çok çirkin ve biraz da yaşlı, gecikmiş bir annenin, doğurduğu çocuğun güzelliğine ve yabancılığına şaşkınlıkla, hayranlıkla baktığı an (ben hiç görmedim, belki çocuk o çocuk değildi, vb.) — ama yenilik geçicidir, ya çok erken gelir ya da çok geç (Anday), kabile işittiğinin yeni bir nağme olduğunu anlamaz ilkin, farkettiğinde çoktan ona öykünmeye başlamış, sanki ezelden beri aynı sesi çıkarıyormuş gibi yeniliğini aşındırmıştır. ("Şaşıyorum bazı eleştirmenlere" diye yazmıştı güncesine Vrankovich, 1850'lerde, Baudelaire'in yeni ressamlarla ilgili yazılarını okurken, "yeni olanı nasıl da anında saptayıveriyorlar!") Goethe'nin pasajında, modernizmin bir dikkati daha örtük biçimde bulunabilir: "Gösterme isteği", rekabet, haset, pek iyi bildiğimiz, fazla iyi bildiğimiz şey, başka bir şey bilmediğimiz. Modernist sanat, gerçekçilikten geldiği için, düş bozumunu bir çalışma yöntemi ve bir savunma mekanizması haline getirdiği için, bir sanat pazarında dolaştığını, dolaştırılacağını bilir. Buna karşı tek cılız cevabı, Goethe'nin hep alay ettiği Hegel'in imkânsız bir kavramıdır: "somut evrensel". Tikelle genelin, örnekle modelin birliğini ifade eden (hayır, uman, ummak isteyen) bu kavram, bülbülün sesinin az sonra kısılacağının bilinciyle birlikte, şakıdığı o kısa süre içinde kendinden fazla bir şey olabileceği umudunu da içerir. Rekabeti yatıştırmanın, o çirkin ve geçkin annenin bütün kardeşlere yetecek kadar süt verebildiğini söylemenin bir yolu mudur bu? Bilemem ben. Ne olursa olsun, sadece bir umuttur: En iyi modernist yapıtlar, model (İdeal) düşüncesini büsbütün silmeden, modelle kendi aralarındaki *mesafeye* de işaret edebilen yapıtlardır: Eski model çoktan aşılmış, yeni modele henüz ulaşılmamıştır: Modernist yapıt, hep bir uzaklaşma halinde yakaladığımız yapıttır: Geçicidir, bir geçicilik amblemidir. Yokluk, bu yapıta, ölümün öylece temalaştırılması ve kutsanması olarak değil (bu, modernizmin çağdaşı olan ve aslında yaşamın azgınlaştırılmasına tapınan faşist sanatın yaptığı şeydir: D'Annunzio) yapıtın kendi sınırlılığının, ölümlülüğünün bilinci olarak sızar çoğu zaman: Yazılamayan, ifade edilemeyen, yapıtın dışında kalan, Adorno'nun deyimiyle "özdeşlik-dışı" kalan bir şey vardır — yapıtın yazılmasına yol açan asıl dürtü tam da bu olsa bile. Bilge Karasu'yu düşünüyorum burada: **Göçmüş Kediler Bahçesi**'nin son ma

salında, masalın başladığı yerin yaşamla birlikte masalın da yırtılıverdiği yer olduğunu söylememiş miydi?

Intertextualite

Kara Kitap'ta konu ile teknik arasındaki mesafenin silindiğini, tekniğin de bir motif haline geldiğini söylemiştim. Roman, her türlü farklılığı, rölyef ve hacim duygusunu yanılsamaya dönüştüren bir ayna oyunu modeline göre kurulmuş. **Kara Kitap**'ın yazarı, kendi metnini de bu sonsuz yansımanın içine yerleştiriyor. Yukarda aktardığım "resim ve ayna" bölümünün devamı şöyleydi: "Ressamın tatlı bir şakayla kör bir dilencinin eline tutuşturduğu bir kara kitap, aynada ikiye ayrılmış, iki anlamlı, iki hikâyeli bir kitaba dönüşüyor, birinci duvara dönüldüğünde kitabın baştan sona tek bir kitap olduğu, esrarının da içinde kaybolduğu anlaşılıyordu"(370). Ayna *Kara Kitap*'ın içindedir, ama "bir kara kitap" da aynanın içindedir; *Kara Kitap* bize aynayı göstermekte ve ayna da kara kitabı yansıtmaktadır. Kitabın "esrarı", aynanın sırrıdır: Arkasına sürüldüğünde camı aynaya dönüştüren cıva. "Okumak aynanın içine bakmaktır; camın arkasındaki 'sırrı' bilenler öteki tarafa geçerler"(328). Ama **Kara Kitap**, bir "öteki taraf"ın olmadığını da söylüyor akıllı okura ("Onu arıyorsanız yazılarına bakın, yazılarının içinde bir yerdedir o", 95) Umberto Eco'nun **Gülün Adı**'na yazdığı *Postscript*'te de belirttiği gibi, "kitaplar başka kitaplardan yapılır" ve yapıtta kendinden başka bir şeye dönüşmek yönünde bir iç gerilim olduğunu düşünmek de romantik bir aldanıştan başka bir şey değildir. Akıllı okur, aynanın sırrının asıl işlevinin tam da "öteki tarafı" silmek olduğunu bilen okurdur, Şehrazat'ın masallarının ölümü hep ertelemek, unutturmak için anlatıldığını bilen okur. Bu okur, artık zaten kof bir gürültüye dönüşmüş büyük harfli *Karşıtlığı* (yaşam-ölüm, hakikat-yanılsama) bir yana bırakarak, metin içindeki, daha doğrusu metinlerarası alandaki gerçek *farklılıkların* tadını çıkarmasını bilen okurdur: Metinde öteki'nin kımıltısını değil, aynı'nın çeşitlemelerini arayan okur.

Gerçekten de, postmodernizmin sol yakadaki savunucularından Linda Hutcheon'ın işaret ettiği gibi,[9] bütün bir postmodern olgular dizisinde, siyasette ve kültürde, romantizmle birlikte doğan ve modernizmde uzlaşmaz bir karşıtlık haline gelen "başkalığın" ya da "öteki" düşüncesinin yavaşça silinerek yerini daha alçakgönüllü (ve Hutcheon'a göre daha sinsi, daha yıkıcı, daha çürütücü) bir kavrama, "farklılık" kavramına bıraktığı doğrudur. **Kara Kitap**'ta da

9. Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism* (Londra 1988). Yazar, bu kitabında, postmodernizmi, beyaz/erkek/elit/"ruhsal"/merkeziyetçi/modernizmin baskıcılığına karşı yukardaki kavramların tersi olan her şeyin bir zaferi olarak değerlendiriyor. Ve modernizme oranla tarihe karşı çok daha duyarlı olduğunu öne sürüyor. "Linda"nın bir kadın adı olduğunu tahmin ediyorum.

görebiliriz bunu. "Esrarlı Resimler" bölümü, metinlerarası gidiş gelişten doğabilecek bütün bir farklılık programı sunuyordu bize: "Birinci duvardaki sefil ve hüzünlü sokak köpeği, karşısındaki aynada, hem hüzünlü hem kurnaz bir köpeğe dönüşüyor, tekrar birinci duvardaki resme dönüldükçe, bu sefer, aslında, orada da kurnazlığın resmedildiği, üstelik köpekte insanı kuşkulandıran bir hareket de olduğu seziliyor, derken aynaya dönüp yeniden bakıldığında, hareketin anlamını sezdirecek başka bazı tuhaf kıpırtılar ve belirtiler görülüyor..."(368). Ayna oyunundan doğan bu farklılaşmaya karşı alman tavrın iyi okuru kötü okurdan ayıracak bir "mihenk taşı" olduğunu söylüyordu **Kara Kitap**:

> Resimle aynadaki görüntüleri arasındaki esrarlı uyuşmazlıkları hiç farkedemeyen aceleci, duyarsız, telaşlı müşteriler vardı: bunlar ya sürekli kendi dertlerini anlatırlar ya da birini diğerinden ayıramadıkları konsomatrislerden tek bir şeyi, bütün erkeklerin istediği o şeyi bir an önce elde etmeyi beklerlerdi yalnızca. Aynayla resmin oynaşmasını iyice farkedip, bunu önemsemeyenler vardı; felegin çemberinden geçmiş, hiçbir şeyi umursamayan ve korkulması gereken pervasızlardı bunlar. Ya da çaresiz bir simetri hastalığına yakalanmış gibi, aynayla resim arasındaki tutarsızlığın bir an önce düzeltilmesini çocuk gibi tutturanlar (...) vardı. Bunlar, eli sıkı, hesaplı kişilerdi; ne içerken dünyayı unutabilirlerdi, ne sevişirken; her şeyi bir düzene sokma saplantıları onları başarısız bir dost ve başarısız bir âşık yapardı yalnızca. (369)

Üç farklı okur tipiyle karşılaşıyoruz burada. Birinci tip, sanata, kurmacaya hiç ihtiyaç duymayan, basit ve dolayımsız özdeşliğin ("gerçek yaşamın") içinde kalan okurdur, oyunun dışında kaldığı için bizi ilgilendirmez. Üçüncü tip, belli bir eleştirmen tipini, sözgelimi bu satırların huzursuz ve çatık kaşlı yazarını anımsatır: Farklılaşmanın farkındadır ama yetinemez onunla: Oyun oynayamadığı için, başkalarının oyununu da bozmak ister. Mutlak farklılığın, Başkalığın peşindedir; ama Hegel'in de haklı olarak belirttiği gibi mutlak farklılık sonuçta mutlak, dolayımsız aynılığa dönüştüğü için, o da çaresiz bir simetri hastalığına yakalanır; sözgelimi, aynı "resim-ayna" bölümünde, "pavyonu sık sık şereflendiren Beyoğlu komiseri"nin, resmin aynadaki yansımasında beliren "eli tabancalı, karanlık, kabak kafalı" kişiyi gördüğünde, bunun "yıllardır çözümlenememiş ünlü *'Şişli* Meydanı Cinayeti'nin katili" olduğunu anlamasını bir türlü kabul edemez: **Kara Kitap**'ın kendi mantığına, kendi biçim yasasına göre, bunun *Şişli* değil, *Teşvikiye* cinayetinin katili olması gerektiğini, kitabın sonundaki cinayetin her zaman çoktan aynada yansımış (anlatılmış) olması gerektiğini düşünür. İşte bunun için, oyun oynayamadığı için, oyuna gelir: Oyunun böyle küçük farklardan, çeşitlemelerden ("tenevvü'lerden") oluştuğunu farkedemediği için, oyun bozmak isterken, oyunun içine düşüp oyuncak olur. Bu iki tip de umutsuz vakalardır. Asıl umut vaadeden, ikinci tip okurdur: Gerçek bir Oscar Wilde modelidir bu, tam bir estettir: Aynayla resmin oynaşmalarını farkeder, ama gereğinden çok

önemsemez: Sonuçta hakikatle yanılsama arasındaki farklılık değil, metinsel çeşitlemedir sözkonusu olan. Kendini, anlattıklarını ve dinle-yicilerini fazla' ciddiye almadığı için, iyi bir hikâye anlatıcısıdır da. Tatlı tatlı anlatır. Ama abartmaz, bir mantığı sonuna kadar, kendi karşıtına dönüştüğü yere kadar götürmek gibi bir iddiası yoktur. Fazla heyecanlanmaz; yine aynı bölümde anlatılan o yaşlı adamın, resim-ayna farklılaşmasını keşfedip de bu keşfini "resim ve aynanın bitip tükenmeyen oyunlarını çoktan kanıksamış konsomatrislerle" ille de paylaşmaya kalkan adamın durumuna düşmez; böylece o yaşlı adam gibi "konsomatrislerin ilgisizliğiyle karşılaşıp, kendi kapalı hayatına, anlaşılmamakla geçmiş ömrünün yalnızlığına çekilmek" zorunda kalmaz. İyi bir öykü anlatıcısı olduğu için, sözün gereksizleştiği ve eylemin başladığı yeri de bilir. Çünkü o eylemin de her zaman çoktan bir öykü (Adem ile Havva) olduğunu bilmektedir.

Böyle bir okura, öykünün sonuçta sadece öykü olduğunu bilecek kadar görgülü, heyecansız, çünkü doymuş, ama herşeyin de zaten öykü olduğunu kavrayacak kadar akıllı, öykü içindeki temel simetriyi ve küçük farklılaşmaları sezecek kadar duyarlı bir okurlar topluluğuna sesleniyor **Kara Kitap**. Ama böyle bir topluluğun varlığından biraz kuşku duyuyor olmalı ki, geçerken kendi işleyiş yasasını da fısıldıyor, okura kopya veriyor: "O zaman bütün bu hikâyede (...) başka yazılarımda da anlattığım ve ancak pek sadık okurlarımın farkedeceği bir düzen, bir anlam, hatta nasıl desem, 'esrarlı bir simetri' olduğuna hükmettim"(170). Kitabın kendi biçim yasasına dıştan bir destek aramak zorunda kalmasının, kendi koyduğu standardın gerisine düşmesinin bir ilk örneği bu: Anlatının akışı içine yerleştirilmiş olsa bile, **Kara Kitap**'ın biçimsel ilkesi olan "kendine göndermc"ye uyar görünse bile, romanın kendini *gerekçelendirmek* zorunda kalmasında bir dışsallığın izini sezmemek imkânsız. (Roland Barthes, **Metnin Hazzı**'nda, haz metnini şöy-le tanımlamamış mıydı: "Metnin hazzı: Bacon'ın çoğaltıcısı gibi o da şöyle diyebilir: *asla özür dileme, asla açıklama yapma*: 'Başka yere bakacağım; artık tek inkârım bu olacak'.")

Kara Kitap'ın kendi vaadine uyamaması, *intertextualite* bahsinde de görülür. Bu, Batı edebiyatında bir bakıma Montaigne'den beri bilinen bir düşüncedir: "Kitaplar hakkındaki kitapların sayısı, başka konular hakkındaki kitaplardan daha fazladır." Modern, daha doğrusu postmodern metinlerarası, bundan biraz daha farklı. "Yumuşak" versiyonunu Eco'nun **Gülün Adı**'na yazdığı "Sonrası" (Türkçe çevirinin 4. basımında var) metninde bulabileceğimiz bu doktrinin daha "sert" bir versiyonunu Barthes vermiştir:

Metin, hiçbiri özgün olmayan çeşitli yazıların birbirine karıştığı ve çatıştığı çok-boyutlu bir uzamdır. Sayısız kültür merkezlerinden alınmış bir alıntılar dokusudur. (...) Yazarın yapabileceği tek şey, yazıları karıştırmak, onları birbirle-

rine karşı oynamak ve böylece içlerinden herhangi birine yaslanma gereğinden kurtulmaktır. Eğer *kendini dile getirmek* isteyecek olursa, en azından şunu bilmelidir ki, 'tercüme etmeyi' düşündüğü o içsel 'şey' de aslında hazır bulduğu bir sözlükten başka bir şey değildir; bu sözlüğün sözcükleri de ancak başka sözcüklerin yardımıyla açıklanabilir ve bu böyle sonsuza dek sürüp gider.(...) Yazıcının içinde artık tutkular, huylar, duygular ve izlenimler değil, sadece bu uçsuz bucaksız söz-lük vardır; o da bir durak noktası tanımayan bir yazı çıkarır bu sözlükten: yaşam, kitabı taklit etmekten başka bir şey yapmaz ve kitabın kendisi de sadece bir göstergeler dokusudur: (Aslı -ç.) yitirilmiş, sonsuza dek ertelenmiş bir taklit. ("Yazarın Ölümü", 1968)

Her metin, bir başka metnin ara-metnidir ve kendisi de metinlerarası bir alanda yer alır; ancak, bu metinlerarası alan, metnin kökeni ya da aslı gibi bir şeyle karıştırılmamalıdır: Bir yapıtın 'kaynaklarını', 'etkilendiği yerleri' bulmaya çalışmak, şeeere mitinin içine düşmek olur; bir metni oluşturan alıntılar anonimdir, aslına götürülmesi imkânsızdır, ama yine de *çoktan okunmuş* pasajlardır bunlar: Tırnak işareti olmayan alıntılardır. ("Yapıttan Metne", 1971)

Metinlerarası, sonsuz metnin dışında yaşamanın imkânsızlığıdır; bu metin Proust da olabilir, günlük gazete de, televizyon ekranı da: Kitap anlamı yaratır, anlam da yaşamı. (Metnin Hazzı, 1973)

Metnin hazzı, anlatının ardında bir Yazar (bir mizaç, bir üslup) aramayan ve özgünlük talebini bir yana bırakarak kendini söylemlerin, gizli ya da açık iktibasların, sözcüklerin ve harflerin oyununa teslim edebilen okur içindir, kısaca. Kendisinin de çoktan bir metinler toplamı olduğunu bilen okur için, tek kitap ve tüm edebiyat, bir çiçek dürbünüdür; Bir'in şaşırtıcı değişimlerinin sevinçli serüveni.

Kara Kitap da bunu vaadediyor: "Celal (...) önemli olanın *yeni* bir şey yaratmak değil, daha önceden, binlerce zekâ tarafından binlerce yılda yaratılmış harikaları bir köşesinden değiştirerek *yepyeni* bir şey söyleyebilmek olduğunu ekler, bütün köşe yazılarını başkasından aldığını ileri sürerdi"(241). Yeni'den fedakârlık ettiğimiz anda, yepyeniyi bulacağız! Başka'yı, Öteki'ni, "öteki taraf"ı aramaktan vazgeçtiğimizde, farklılıkların, sonsuz farklılaşmaların ışıltılı yüzeyini bulacağız karşımızda.

Ama biraz duralım burada, çünkü bu konuda vaatlerin *aynılığı*, vaadin içeriği olan *farklılıktan* kuşkuya kapılmamıza yol açacak kadar belirgin. Borges: "Özgünlük denen şeyin olanak dışı olduğunu düşünüyorum. Geçmişi belli belirsiz çeşitleyebilirsiniz ancak. Her yazar yeni bir tonlamaya, yeni bir nüansa sahip olabilir, ama hepsi bundan ibarettir.(...) Bu da yeterli." (Susan Sontag ile söyleşi, akt. Berna Moran, a.g.y.) Eco da, Gülün Adı'nın "Sonrası"nda, aynı programı şöyle formüllendiriyor: "Çok kültürlü bir kadına âşık olan bir adam düşünün: Adam 'seni çılgın gibi seviyorum' diyemez kadına, çünkü bilir ki kadın bu sözün Barbara Cartland (İtalyanca aslında, Liala'dır bu) tarafından çoktan yazılmış olduğunu bilmektedir (kadın da adamın bunu bildiğini bil-

mektedir ve adam bunu da bilmektedir). Yine de bir çözüm vardır. Kadına şöyle diyebilir: 'Barbara Cartland'ın da söyleyebileceği gibi, seni umutsuzca seviyorum'. Böylece adam sahte masumluktan kaçınabilmiş ve masumca konuşmanın artık imkansız olduğunu açıkça söylemiştir; ama kadına söylemek istediği şeyi de söylemiştir: Onu sevdiğini, ama masumluğun yitirilmiş olduğu bir çağda sevdiğini söylemiştir."

Masumluğun yitirilmesi, bu bağlamda, *öncesizliğin* yitirilmesidir. Ama her zaman kültürel olan tarihte gerçekten öncesiz olan çağ var mıdır: Her çağ kendi "Altın Çağ"ını, kendi geçmişini, kendi modelini yaratır. Değişen, modelle örnek arasındaki ilişkidir: Bazı çağlar fazla gururludur, bazıları da fazla ezik, kimi zaman da denge vardır. Postmodernizmde, modelin kendi örneklerini cansızlaştırdığı, vaadin (programın) kendi uygulamalarının rüzgârını çaldığı bir durumla karşı karşıyayız. Postmodern anlatının bir anlatı programına, programın da gerçekleşip gerçekleşmemesi önemsizleşmiş bir vaade dönüşmesinin nedeni de bu. Postmodern kuramın modernizme karşı öne çıkardığı ve o kadar savunduğu *olay örgüsü* ("hikâye", "hikâye anlatmak", "zevk alınabilir olan", "keyifli", "eğlence") de bu yüzden bir olay örgüsü modeline, olay örgüsü "efektine" dönüşüyor. Daha önce de değinmiştim, postmodern anlatıda bütün öğeler "efektleşiyor", herşey kendi gerçeğinin "temsilcisi" haline geliyor. (Edebiyat yapıtını öncelikle bir "efekt" olarak, seyirci modeline göre kurulmuş bir okurda *belli* bir etkiyi yaratacak bir mizansen olarak düşünen ilk yazar, "Kompozisyon Felsefesi" ile E.A. Poe idi. Postmodernlerin çok sevdikleri Poe, yapıtın tüketilebilir olmasına da çok önem veriyordu ("kısalık"). Polisiye öyküyü, Borges ve Eco'dan önce, Chesterton'dan da önce, içerdiği metafizik ürpertiyle şık bir tür olarak kuran ve uygulayan da o değil miydi?) Postmodern metinlerde, **Kara Kitap**'ta, Fatih Özgüven'in **Esrarengiz Bay Kartaloğlu**'sunda, Mahir Öztaş'ın çok başarılı Poe ve Borges *pastiche*'lerinde motifler ve cümleler çoğu zaman dekoratif bir özellik kazanıyorlarsa, bunun nedeni, motif ve cümleden çok, birer "motif ve cümle efekti" olmaları: Sanki *orada bir motif ve cümle varmış izlenimini* yaratan, bu amaçla işletilen kod sistemleri.

Böyle bir "efektleşmenin" en iyi sonucu, anlatıdaki öğelerin bir yankıya dönüşmesi olabilir. Yankı iyidir: Bir tekrar olsa bile, kendini iptal eden, başkalığı içeren bir tekrardır: Geri gelen ses, başka bir şeye değmiş ve belli bir mesafe katetmiştir; çıktığı yere döndüğünde onu işiten kişi de sesi çıkaran kişiyle özdeş olmayabilir. Bu yüzden, gerçek bir *interxtext*'tir, bir *intertextualite* modeli ya da programı değil. Mahir Öztaş'ın cümlelerinde de, bir an, kısacık bir an, cümle Borges'in umutsuzluğu benimsemeye her zaman fazlaca hazır o otomatikleşmiş stoacı tonlamasının içinde boğulmadan önce, böyle bir titreşim işitiliyor.

Ama "efektleşmenin" sonucu, çoğu zaman, tam da bu titreşimin, başka bir şeyle temastan gelen dokusallığın (*textualite*) silinmesidir: *Intertext*, kendisi de bir metinlerarasılık modeli, bir metinlerarasılık "efekti" haline gelirken, *text*'in imkânını da yitirir. Frederic Jameson'ın "derinlik yitimi" ya da "yassılma" olarak adlandırdığı bu sönmenin, bu hacımsızlaşmanın, "görünüşle gerçek arasındaki yorum mesafesinin ortadan kalkması"ndan çok, özdeşle farklı arasındaki gerilimin yitirilmesiyle ilgili olduğunu düşünüyorum ben. Hegel, özdeşliği "özdeşlikle farklılığın birliği" olarak tanımlarken, Valéry, sanatın (konstrüksiyonun, düzenin) varolabilmesi için mutlaka sanat-dışına değmesi gerektiğini söylerken, bu gerilime işaret ediyorlardı. Aynı'nın bir serap, parıltılı bir totoloji haline gelmemesi için, yapısına ve tanımına mutlaka Başka'nın, Öteki'nin de katılması gerektiğini düşünüyorlardı. Yapıtta bir "hacım" duygusunu yaratan da bu gerilimdir. Ortadan kalktığında, postmodernin vaadettiği çeşitleme ve farklılaşmalar da kısa devreye uğrar, herşey aynanın içinde aynılaşır. Tıpkı zamanın nihai dayanağının ölüm (zamansızlık) olması gibi, yapıtta tematik ilerlemeyi mümkün kılan da yapıt-dışıdır (sanatdışı). Tematik ilerleme olmadan gerçekleştirilen çeşitleme ("herşey her zaman çoktan söylenmişti, çünkü çoktan yazılmıştı") bir oyuna bile dönüşmez: Oynanmayan, oyuncuları olmayan, bu yüzden kendi kurallarından ibaret kalan bir oyun modeli haline gelir. (Ama dediğim gibi, belki de oynamayı bilmeyen okurlardan oluşmuş bir dünyada yaşadığımız içindir bu.) **Kara Kitap** da gerçekleşmeyen bir çeşitleme vaadi olarak kalıyor: Romanın o "gizli, esrarlı simetrisi" biraz fazla erken ortaya çıkıyor ve bütün *episode*'ları, bütün öykücükleri bir tezin (metin, metinlerarasıdır ve çoktan yazılmıştır) illüstrasyonlarına indirgiyor. Amaçlanan estetik "etkinin" ("efekt") ve oyun duygusunun gerçekleşmesi için gerekli olan mesafe henüz katedilmeden, başkalaşım henüz yaşanmadan, Aynı'nın aslında hiç sarsılmamış olan egemenliği hep yeniden kuruluyor.

Intertextualite'nin her zaman bir "kısa devre"yle sonuçlanmayabileceğini, anlatının başladığı yere dönerek kendi üzerine kapanmadan önce gerçek bir başkalaşımı (gerçek bir riski) içerebileceğini, aşağıda, **Kara Kitap**'ı **Beyaz Kale**'yle karşılaştırırken göreceğiz. (Bu ikinci kitap, daha doğrusu üçüncü, en doğrusu sondan bir önceki, son bölümleriyle kendi türünde gerçek bir *tour de force* idi: Biraz da Escher'in desenleri gibi, paradoksal niteliğini büsbütün yok etmeden, paradoksu bir teknik çözüme dönüştürebilmişti. Peki **Gülün Adı** da **Foucault'nun Sarkacı**'ndan daha iyi miydi? Bunu söyleyemem ben, çünkü ikisini de daha okumadım, vs.) Kendine gönderen bir *intertextualite* her zaman bir yassılma etkisi vermeyebilir ama metinlerarasının da tek olasılığı bu kendi kendini yansıtma değildir. Bu noktada, iki farklı "örneğe" de bakabiliriz: Vüs'at O. Bener ile Oğuz Atay. (Bu isimleri kitap adları olarak kullanıyorum.)

V.O.B.'un sayıları fazla artmayan okurları, **Virüs**'te ve **Bay Muannit Sahtegi**'de bazı sözcüklerin, bazı deyişlerin italikle yazıldığını elbette farketmişlerdir. Bir işlevi vardır bu italiklerin: *Text*'e bir *context* (bağlam, çerçeve) sağlamak: Bir balon gibi uçup gidebilecek hayalgücünü yere, bir yere, bir tarihe mıhlamak. Bir tür minimalizm tekniği, öyleyse, her yapıtın yarattığı özerklik ve iç bütünlük yanılsamasının kırılmasını sağlayan. Ama bir başka işlevleri daha vardır, artık "işlev" denebilirse buna: Kitaptaki ruhun sadece yükselmesini değil, *düşmesini* de önleyen tutamaklar, asılma noktaları sağlarlar: Gerçekliği gittikçe yitirmekte olan bir bilinç, bazı gerçeklik öğelerine, gerçeklik temsilcilerine tutunmak ister gibidir. Çünkü çoğu zaman "gerçek dünyamızın" işaretleridir bunlar: Bazı meyhane ve işkembeci adları (hep eksik bir gerçeğin, bir ucundan yanmış bir gerçeğin işaretleri); içinde yer aldıkları metnin kendilerinden ne kadar uzak, ne kadar düşmüş olduğunu anımsatan ve böylece bir mesafeyi de yanlarına alıp gelen "büyük yaratıcı" adları (Mozart, Schönberg); telaffuz edildiği anda bir fazlalığın *ve* bir olmamışlığın anlatımına dönüşen bir *Zyppo* çakmak; "...sen de *git evine*, biraz bir şeyler karala, dedi, sepetledi beni *evinden*" cümlesindeki ev ki, hep bir evsizliğin, uzaklığın ifadesidir; şarkı sözleri; bazı semt adları ve yön işaretleri ki, en yakın Atatürk heykeline bile en az elli metre uzaklıkta olduğumuzu, demek kaybolduğumuzu düşündürürler; bir aşk söyleminden parçalar, kendi hakikatinin imkânsızlığını görmekten korktuğu için hep kendini "gayriciddiye almış" ve o yüzden de göz kamaştırıcı bir olasılık olarak kalmış bir aşkın mahremiyetinden fragmanlar (*"mütekâsif menekşeler"*); bazı kitaplar, bizi biz yapmaya hiçbir zaman yetmeyen ulusal ve uluslararası kültürün verileri (*Oğuz Atay, Hüseyin Rahmi, Adler*) — bir söylemler harabesi, kısaca, Max Ernst'in **Yağmurdan Sonra Avrupa** kolajını anımsatan, cam kırıkları halinde parıldayıp sönen söylem parçaları.

Bu italik sözler, dış dünyadaki demirlenme noktalarına bağlanarak ruhun çözülüp gitmesini ya da kendi içine çökmesini önleyen "zincirler"dir belki; ama aynı zamanda, romandan önce söylenmiş, çoktan söylenmiş birer sözdür, söylem örnekleridir. Böylece bir metinlerarası uzam kurulur: Birbiriyle sürtüşen, çatışan, birbirini acıttıkça kendi canları da yanan söylemlerden oluşmuş bir iç mekân, bir hacım. Postmodernin yeniden iki boyutlu bir dünyaya dönmek üzere vazgeçtiği şey de bu hacım duygusudur. V.O.B.'un okurları, bir şey daha farketmişlerdir: Bu italiklerarası ve italikle asıl metin arasındaki çatışma, daha büyük bir karşıtlığın, metnin sert yüzeyi (t, k, ç harflerinin sıklığını düşünün) ile kendini belli eden daha geniş bir çatışmanın parçasıdır. Birbirini sürekli çelen iki "ilke" sezilir bu anlatıda. Biri, başlamak, sürmek, bağlantı kurmak isteyen bir devamlılık ilkesi; öteki, anlatmamaya, susmaya, bağları koparmaya yönelen bir dağıtma ilkesi ("ve" sözcüğünün hemen hemen hiç kullanılmadığını düşünün). Evet, onu söylemek istiyorum: V.O.B.'daki

çeşitlilik, o asıl farkın, Aynı ile Öteki arasındaki farkın garantörlüğü altında gerçekleşir. Hacim duygusu: Bu, kuşkusuz, bir cismin, bir heykelin, bir mimarlık ürününün sahip olduğu gerçek hacim değildir: Uzunluk, genişlik ve derinlik yoktur yazıda. Gerçekte, edebiyat yapıtında, yer aldığı sayfanın dışında, iki boyutlu bir alan bile söz konusu değildir. "Alan" ya da "yüzey" sözcüklerinin bile eğretilemesel bir işlevi vardır burada. Romandaki alanı (ya da yüzeyi), anlatılan olaylar ve bu olayların duyusal özellikleri, tonları, renkleri oluşturur. Üçüncü boyut, derinlik boyutu, romana *zaman* öğesiyle girer: Ölümlülükle. Oyun da böyle: V.O.B.'de oyun vardır, parçalanmak, silinmek pahasına oynanır. Ama bu metin, bu parçalanmış gövde, olay yerinde toplanmaya başlamış okurların, kendi kendilerine, "bu kadar parçalandığına göre, çok yüksekten düşmüş olmalı" diye mırıldanmalarına bile izin vermez. Parçalanmış olan, dil(l)enmez: "Yanıltacağım onu. Ben yokum bu oyunda, çirkin gururum var!" (**Virüs**, 68).

Oğuz Atay, V.O.B'un da *intertexte*'lerinden biri olan. Berna Moran, hep fikirleri ya da "içerikleri" üzerinde durulan Oğuz Atay'ın biçimsel özelliklerini öne çıkaran güzel yazısında (**Türk Romanına Eleştirel Bakış II** içinde) Atay'ın kullandığı "çerçeveleme" (öykü içinde öykü) ve *pastiche* (başka bir yapıtı ya da söylemi taklit) gibi tekniklere dikkat çekmişti. Ancak, Moran, Atay'ın "bir ayağının modernizmde, bir ayağının da postmodernizmde" olduğunu da öne sürüyordu. Nabokov'un **Soluk Ateş** romanında kullandığı "şiir ve yorumu" tekniğinin **Tutunamayanlar**'da da kullanılmasının Atay'ı postmodern yapmaya yetmeyeceğini düşünüyorum ben. Moran, bu önermesini, Atay'ın bazı roman konvansiyonlarını daha da görünür kılmak amacıyla kırmasına ve "oyun" kavramına özel bir ağırlık vermesine dayandırıyor. Ama Viktor Şklovski'nin gösterdiği gibi, metnin kendi gereçlerini, dikiş yerlerini ortaya sermesine Tolstoy'da bile rastlanır. Atay'ın oyunları hem Tolstoy'unkilerden hem de sözgelimi Calvino'nunkilerden farklıdır. Oğuz Atay konusunda belki de ilk söylenmesi gereken sözü, **Tutunamayanlar**'a yazdığı "Önsöz"de Ömer Madra telaffuz etmişti, bir *tangırtı*'nın yükseldiğini söylüyordu bu metinlerden: "Mizah zırhının tangırtısı." Mizah, elbette; ama her zaman değil. Her zaman sürüp giden, romanda bir araya gelerek birbiriyle çatışan, sürtüşen farklı söylemlerin yarattığı kakışımdır: Birbirini çeldikçe, gerçeksizleştirdikçe, romanın öznesini de hırpalayan, yorgun düşüren söylemlerin savaşı. Çağlar Keyder, *Milliyet*'te çıkan kısacık bir yazıda ne kadar iyi anlatmıştı: "[Oğuz Atay'ın çabası] aydının bilincinin ve söyleminin katmanlarını arkeolojik bir titizlikle ortaya çıkarmaktı. Birbirinden çok değişik kökenli (hem mekân hem zaman açısından) üsluplar tabakalar halinde, *birbirine karışmadan*, hiç olmazsa yeni *bir bileşim meydana getirmeden*, varlıklarını sürdürüyorlardı. Her tabakanın, her üslubun kendi koşullandırıcıları, kendi tarihi vardı. Devletin ve özellikle resmi tarihin söylemi (Oğuz Atay

belki de tarih kitaplarındaki anlatımı en iyi hiveden romancıdır), 19. yüzyıl Batıcılarının tercüme üslubu, sonraki aşk romanlarının ucuz hissiyatı hep bir aradaydı(...) söylemler karmaşıktır, bilinçler bölük pörçüktür, tutarlılık arslanın ağzındadır." (a.b.ç.)

Bir *intertextualite*'ydi bu; ama bir *pastiche*'ler resmigeçidi değil. Söylemlerin "birbirlerine karışmamasını ve yeni bir bileşim oluşturmamasını", söylemler arasındaki giderilmez gerilimle, uzlaşmazlıkla birlikte düşünmek gerekir. Çünkü söylemler, *pastiche*'ler ve oyunlar, postmodernde olduğu gibi nötr ve zamanötesi değildir burada: Oyunun enerjisini veren sancı da bir tür entropi yasasının hükmü altındadır: Çok şaka yapan, sonunda tanrıların gazabını çeker: İyi niyetli oyuncunun oyunbozan dünyayla, kendisi de ölümcül bir oyuna benzediği halde "ben oynamıyorum!" diyen dünyayla karşılaştığı bir an vardır: Kırılır ayna: "Yoruldum albayım, yoruldum, yoruldum, yoruldum."

Atay'daki bağdaşmaz çok-sesliliğinin bir işlevi de budur: Söylemler arası farklılaşma, hep söylem dışı kalan bir şeye işaret eder. Bu, Enis Batur'un dediği gibi "acıdır" belki, belki de eşitsizliktir; ama en genel deyimle, anlaşmazlığın payıdır. Berna Moran, **Tutunamayanlar**'ın dokusunu çözümlerken, "iç konuşma içinde başka iç konuşmaların" sürdüğüne dikkat çekmişti. Bu, metnin hep daha içteki bir katmana, daha "sahici" bir bölgeye doğru gerilerken, uzaklaştığı yerleri de dışsallığın istilasına bırakması demektir: Ruh, artık doğru konuşmanın mümkün olmadığı alanları bir söz enkazı halinde bırakarak kendi hakikatine: kendi yokluğuna doğru çökmektedir. "Sonunda çocuk ölüyor işte!"

Sanıyorum, modernist yapıtı postmodern metinden ayıran keskin ölçütlerden biri de bu: Metnin okuru dolaysız gerçeğe gönderdiğini sanan gerçekçi anlatıdan ve gerçeğin de zaten metin olduğunu söyleyen postmodern anlatıdan farklı olarak, modernist anlatı, metinle gerçek arasındaki, içle dış arasındaki farka *kendi içinde* (metin içinde) bir yer açar. Bazen farkedilmeyecek kadar küçük bir basınçtır bu, ama vardır. (Beckett'in "İlk Aşk" öyküsü geliyor aklıma. Öykünün kahramanı, babası ölünce akrabaları tarafından evden kovulmuş adam, *autistic* metnin kendisi de olan adam, parkta karşılaşarak "aşık olduğu" fahişeyle konuşmalarını aktarmaktadır, kadın birden bir evi olduğunu söyleyecektir adama: "Bir şarkı söylemesini ister miydim diye sordu. Hayır, diye cevap verdim, bir şey söylemesini isterdim. Söyleyecek hiçbir şeyi olmadığını düşünüyordum, tam ona göre bir şey olurdu bu, ama bir odası olduğunu söyleyince çok tatlı bir şaşkınlık kapladı içimi, son derece tatlı bir şaşkınlık, oysa bu kadarını ben de tahmin edebilirdim. Kimin bir odası yoktur ki? Ah, evet, homurdanmaları işitebiliyorum. İki odam var, dedi." İşitilen homurtular, kahramanın ev *içine* geçerken terkettiği evsizlerin, evsizliğin, metin *dışından* gelen yuhalamasıdır. Metin, "kimin bir odası yoktur ki!" diyerek,

kendisi çağırmıştır bu protestoyu. Büyük modernist yapıt, kendisine çelme takmak pahasına bir mantığı sonuna kadar götüren, metin dışına metin içinde yer açarken yine de metin kalabilen, ama dil-öncesi dil-ötesi bir hakikat aramaktan da vazgeçmeyen yapıttır.)

Güzeldi Beyaz Kale!

Beyaz Kale'ye değinirken *tour de force* nitelemesini kullanmıştık. Sirk dünyasından gelen bu söz, imkânsızın gerçekleştirilmesini anlatır: Sanatçı, seyircilerin soluklarını tuttuğu o anda ölüm saltosunu başarıyla gerçekleştiren trapezci gibi, düşme tehlikesini, işinin yarıda kalma tehlikesini, sanatının zorunlu bir uğrağına dönüştürebilmiştir. (Bir fıkrayı gülmeden anlatan, kendileriyle ilgili bir kara haberi sakince, hatta soğuk bir tonla aktaran kişiler daha iyi anlar bunu.) Kimi zaman bir şeyin yoktan varedilmesi olarak görünür, bazen de bir düşbozumu olarak, sanatsal bütünlük ve anlamlılık yanılsamasının kırılması olarak. Ama bir tam dönüştür *tour de force*: Kırılan dolaysız yanılsama, daha yüksek, daha dolayımlı bir düzlemde yeniden kurulur: Bir bütünlük özlemi ya da anısı. Bağbozumlarının hâlâ yazdan bir şeyler taşıması gibi (yazın kilidinin hem açıldığı hem de kapandığı mevsim) iyi bir düşün tadı da günün ilk kahvesine kadar sürer. Hatta ikinci.

Orhan Pamuk'un **Beyaz Kale**'si de kendi türünde, "tarihyazımsal üstkurmaca" türünde, bir *tour de force*'tur. İlkin, 360 derecelik bir dönüşün öyküsüdür: "O" (Hoca), "ben"in (İtalyan köle) yerine geçer, "ben" de "o"nun yerine. Romanın sonuna doğru, anlatıcı, kendinden "o" diye söz etmektedir, "o"ndan da "ben" diye. Yapıt *ikiz* motifinin buyruğuna fazlaca girmiş görünse bile, "ben" "o"nun "ben" olmadığını yine de bilmektedir, bir farklılık bilinci korunmuştur, "kitabı" baştan sona okuyan kişi de kimin kim olduğunu ayırdedebilir. Estetik haz, yalanla gerçeğin, mutlak bir özdeşlik noktasında erimeden üstüste binmesi ve oynaşmalarıyla sağlanır. Ama sadece bu kadarla kalsaydı, **Beyaz Kale** klasik bir "yanlışlıklar komedisi"nin ötesine geçememiş olurdu: Oyun biter, seyircilerle birlikte oyuncular da gerçeği öğrenirler, güvenli ve sağlam kimlikler yeniden "tesis edilmiş", mesele kalmamıştır. Hayır, **Beyaz Kale** bundan fazlasını, daha tehlikelisini gerçekleştiriyor: Düş bittikten ya da biter göründükten sonra, uyanan kişi elinde düşün içinden gelmiş bir nesneyle, bir ödülle buluyor kendini. Gerçeğin kendisine çok benzeyen bir ödül.

Bunu sağlayan, öyküden farklı olarak öykülemenin gerçekleştiği 360 derecelik dönüş. Öykününkinden bir tür faz farkıyla ayrılan, hatta bir bakıma tersineişleyen bir dönüş bu. Kitabın sonunda, "o"nun "ben" olmak için gittiği İtalya'dan bir gezgin daha gelir ve artık "o"na dönüşmüş "ben"le görüşür:

Gerçeğin farkında değildir. Eski köle/yeni hoca da safdil gezgine gerçeği anlatmaya o anda karar verir, bu zamana kadar yazmış olduğu (ve şimdi bu satırların da yer aldığı kitabı eline tutuşturur:

Bütün gezginlerde gördüğüm ve beni öfkelendiren, kendi sağlam dünyasından ayrılmadan şaşırtılmak isteğiyle, kitabıma gömüldü. Onu yalnız bıraktım, bahçeye çıktım (...) Önce neşeliydi, pencereden bana seslendi: "İtalya'ya adımınızı atmadığınız nasıl da belli oluyor!" (...) Bitirirken anlamıştı; yüzü allak bullaktı; bir iki kere, silahımızı yutan bataklığın arkasındaki beyaz kalenin adını söyledi bağırarak; benimle boş yere İtalyanca konuşmaya bile kalktı. Sonra, okuduklarını, şaşkınlığını hazmetmek, dinlenmek için dönüp pencereden dışarı dalgın dalgın baktı. Keyifle görüyordum, ilk başta, böyle durumlarda insanların hep yaptığı gibi, boşlukta sonsuz bir noktaya, olmayan bir odağa bakıyordu, ama sonra sonra, beklediğim gibi, gördü de: Pencerenin çerçevesi içinden gördüklerine bakıyordu bu sefer. Hayır, akıllı okuyucularım anlamışlardır, sandığımı kadar aptal değilmiş. Beklediğim gibi, hırsla kitabımın sayfalarını çevirmeye başladı, arıyordu, ben de keyifle bulmasını bekliyordum, sonunda aradığını bulup okudu. Sonra yeniden evimin arka bahçesine bakan o pencereden görebileceklerine baktı. Ne gördüğünü tabii ki çok iyi biliyordum:

Bir masanın üstündeki sedef kakmalı tepsinin içinde şeftaliler ve kirazlar duruyordu, masanın arkasında hasırdan örülmüş bir sedir vardı, üzerinde pencerenin yeşil çerçevesiyle aynı renkte kuştüyü yastıklar vardı; *yetmişine merdiven dayamış ben orada oturuyordum*, daha arkada kenarına bir serçenin konduğu kuyuyla zeytin ve kiraz ağaçları görüyordu. Onların arkasındaki ceviz ağacının yüksekçe bir dalına uzun iplerle bağlanmış bir salıncak, belli belirsiz bir rüzgârda, hafif hafif kıpırdanıyordu. (a.b.ç.)

Roman bu noktada biter. Gezgin, karşısındakinin gerçek kimliğini, "o" değil, "öteki" olduğunu anlamıştır. Ama eski köle/yeni hoca ödün vermez, yeni kimliğini sürdürür: Gezginle İtalyanca konuşmaz, onun (ve kendi) bildiklerini bilmezden gelir. Ama gezgin pencereden dışarı, köle/hocanın oturduğu yere bakınca bu sahneyi daha önce gördüğünü, hayır, elindeki kitapta okuduğunu anımsar ve kitabın o sayfalarına (*Beyaz Kale*'nın 28. sayfasına) geri döner: Onun şimdi daha iyi gördüğünü, yazar çoktan yazmıştır: Altı çizili cümlecik dışında bütün sözcükler aynıdır.[10] Kime, kimin belleğine aittir bu sahne, şimdi çok küçük bir değişiklikle yeniden görülen/yazılan erinç sahnesi? Genç İtalyan tutsağın mı, orada oturan ve hınzır bir habersizlik içinde gülümsediğini tahmin edebileceğimiz yaşlı adamın mı, yoksa sadece yazının mı? Bellekle algı arasındaki, geçmişle gelecek arasındaki farkı hep silmeye yönelen ama bunu hiç tam gerçekleştiremeyen yazının mı? Söylemek mümkün değil: Oynaşıp duracaktır bu farklı yorumlar, tıpkı o salıncağın rüzgârda hafif hafif kıpırdaması gibi.

Bir faz farkı, demiştim, anlatının bir mutlak aynılık ve hareketsizlik nok-

10. Bir de şu: 28. sayfadaki "görüyordum", burada "görüyordu" olmuştur. Doğal olarak.

tasında tutuklanmasını önleyen farklı zamansallıklar: Öykünün kendi tarihsel/kronolojik zamanı (Öykü, "Venedik'ten Napoli'ye gidiyorduk" cümlesiyle başladığında henüz yazımı tasarlanmamıştır); öyküye ihtiyaç duyulduğu zaman, tasarım zamanı (romanın sonuna doğru, artık kimlik değişiminin çoktan gerçekleşmiş olduğu bir tarihte, eski köle/yeni hoca, kendisini ziyaret eden Evliya Çelebi'yi şaşırtmak istemiştir: "Bitirmekte olduğunuz bu hikâyeyi de ilk o zaman düşledim!"152); öykünün hep ertelenen, yazının dışına atılan bitirilme zamanı, bitirme kararının verildiği zaman ("Kitabımı, onu bitirmeye karar verdiğim günü anlatarak bitireceğim" 155). Birbirinin dışına düşen bu farklı zamansallıklar, öykü hep kendi üstüne dönmeye çalışsa da, kendini bütünüyle yakalamasının, kendisiyle tam olarak özdeşleşmesinin imkânsız olduğunu sezdirir, teknikle malzeme arasındaki gerilimin korunmasını sağlar. Ölüm, aynanın arkası, türün hemen bütün örneklerinde olduğu gibi burada da dışlanmış görünür belki (romanın son paragrafı, daha önce 28. sayfada da küçük bir değişiklikle okuduğumuz bahçe sahnesi, bu açıdan işlevseldir: Bu sahne, bu hayal, önce, İtalyan tutsağın öldürülecekken son anda kurtulduğu bir noktada düşlenmiştir; şimdi de bitmek üzere olan romanın yine başa dönmesini, nihai bitişten kurtulmasını imlemektedir) ancak zamanın geçişi de, geçicilik de kaydedilmiştir: Şimdi o sahneye eklenmiş yaşlı adamla ve salıncağın hafifçe salınışıyla.

Foucault, Şehrazat masallarını ya da **Rahibe**'yi hiç okumayıp da sadece **Beyaz Kale**'yi okusaydı, "Sonsuza Giden Dil" yazısını yine yazardı: Değindiği yapısal ikizleşmeyi, metnin iç kırılmasını ve yokluğun aynasından geri dönerek yeniden başlamasını burada da görürdü. **Kara Kitap**'ın zaafı şurada: **Beyaz Kale** gibi kendini zarafetle saklamasını bilen (açtığı zaman da çok gürültü çıkarmayan) kitapları çözmek üzere öne sürülmüş kuramları, yorum stratejilerini doğrulamak, "illüstrasyonunu" yapmak amacıyla yazılmış gibi. İlk kitaba düşülmüş fazla uzun bir dipnot, diyebilirdi, kısa konuşmayı seven biri. Tam öyle düşünmüyorum ben. Bir kere, ilk kitap değil, üçüncü kitap; ikincisi, **Kara Kitap**, bu üçüncü kitabın gerçekleştirdiği ve dördüncüsü olan kendisinin de vaadettiği iç farklılaşmayı ayakta tutamıyor; üçüncüsü, dördüncüsünün ışığında bir kez daha okunduğunda üçüncüsünün zaafları, yara izleri de daha belirginleşiyor; ama bizim asıl konumuz, dördüncüsü.

Bir yeşil kalem

Kara Kitap'ın üstlendiği anlatı modelinin Borges'in "Aleph"ini andırdığını öne sürmüştüm: Her şeyin birbirine baktığı, birbirini yansıttığı, bir yerin her yer, her yerin de bir yer olduğu bir kurgusal uzam. Böyle bir model "minyatürleştirme" olarak adlandırılabilecek bir tekniği gerektirir: Yapıtın her

parçası, modelin bütününü de yansıtmalı ya da temsil etmelidir. Bu ilkenin hem kendisini hem de bir uygulamasını **Kara Kitap**'ın "Aynaya Girdi Hikâye" bölümünde görebiliriz. Galip'in, Celal'in yerine yazdığı ve karısı Rüya'ya aşkını anlattığı bir "köşeyazısı"dır bu:

Kaç yıl önceydi, seninle ben, hayatta sık sık karşılaşacağımız şu sihirli oyunu keşfettiğimizde? Bir bayram arifesinde, annelerimiz bizi bir elbisecinin çocuk bölümüne götürdüğünde (...) en sıkıcı din dersinden de daha sıkıcı dükkânın yarı karanlık bir köşesinde karşı karşıya duran iki boy aynasının arasına rastlantıyla girdiğimizde, görüntülerimizin küçülerek, küçülerek birbirlerinin içine girerek nasıl çoğaldıklarını görmüştük.

Bundan iki yıl sonra, Hayvan Dostları Kulübüne resimlerini yollayan tanıdıklarla alay ederek ve 'Büyük Mucitler' köşesini de sessizlikle okuduğumuz Çocuk Haftası'nın son sayısının kapağında, elimizde tuttuğumuz dergiyi okuyan bir kızın resmedildiğini farkedince, o kızın elinde tuttuğu dergiye dikkatle bakmış ve resimlerin içiçe geçerek çoğaldığını anlamıştık: Bizim tuttuğumuz derginin kapağındaki kızın tuttuğu derginin kapağındaki kızın tuttuğu derginin kapağındaki kızın tuttuğu derginin kapağındaki kızın tuttuğu derginin kapağındaki kız da giderek küçülen aynı kırmızı saçlı kızla aynı Çocuk Haftası'ymış. (339-40)

Tahsin Yücel, çok yankı uyandıran ve tuhaf tepkilere yol açan **Kara Kitap** eleştirisinde (**Gösteri**, Kasım 1990) her sanat yapıtının, özellikle de edebiyat ve müzik gibi zamansal sanatların, yüzleşmesi gereken bir soruyu gündeme getirmişti. Romandaki çeşitli epizodlar için, "bu parçaların yarısını çıkarın, hiçbir şey değişmez; bir bu kadar daha parça ekleyin, gene hiçbir şey değişmez" diyordu. Başka bir deyişle, romandaki *süreyi* belirleyen, romanın belli bir noktada tamamlanmasını, kapanmasını sağlayan bir içsel zorunluluk yoktu. Ben, aşağıda, "göz", "ayn", "ayna" sözcükleri ve "hurufilik" konusu arasındaki bağıntıyı incelerken, **Kara Kitap**'ın biri 17, öteki 19 bölümlük iki kısımdan oluşmasının romanın konusuyla ilgili bir tür "zorunluluğa" dayandığını, ama bunun da Yücel'in istediği anlamda bir içsel (ya da "derin") zorunluluk olmadığını göstermeye çalışacağım. Ancak, alıntıladığımız pasajın da gösterdiği gibi, "aynalar modelinde", hepsi birbirini yansıtan motiflerin ya da bölümlerin sonsuza kadar çoğalmasını önleyecek bir sınır, bir belirlenme, gerçekten de yoktur. Öte yandan, kitabın nihai sorumlusu olan yazar da bunu zaten üstlenmiş, benimsemiş görünüyor. Kitaptaki "aşk" motifinin çoğalmasına kısaca bakalım.

Galip, amca kızı olan karısı Rüya'yı yitirmiştir, onu aramaktadır. Rüya, Galip'in amca kızı ve çocukluk arkadaşı olduğu halde, karısının varlığı hep nüfuz edilmez bir "esrar" taşımıştır onun için. Bir metinlerarası aşk olduğunu anlamalıyız bunun: Galip'in Rüya'ya aşkı, Proust'un romanının **Albertine Kayboluyor** bölümünde Marcel'in kaçak sevgilisi Albertine'e duyduğu aşkı da yansıtmaktadır (Albertine de eve bir mektup bırakarak çekip gider, ama 19

sözcükten fazladır). Galip-Rüya aşkı için daha güçlü bir model de Şeyh Galip'in **Hüsn-ü Aşk**'ıdır. Yine "Aynaya Girdi Hikâye" bölümünde, tıpkı Hüsn ile Aşk gibi aynı kabileden gelen, aynı mektebe giden ve birlikte büyüyen Rüya ile Galip'in amca oğlu/üvey kardeş Celal'in kendilerine verdiği **Hüsn-ü Aşk**'ı okurken birbirine aşık olduğu belirtilir ("Aşk o kadar güzel anlatılmış ki, oğlan kitaptaki gibi aşık olabilmek istemiş", 340. Kitabın **Hüsn-ü Aşk**'tan farklılaştığı yer de burası aslında: Aşk ve Hüsn'ün aşkı, adlardaki simetrisizliğe karşın, karşılıklıdır; oysa Galip ve Rüya'nın aşkı, daha çok Marcel ile Albertine gibi, tek yanlıdır.) Tabii, arkası da gelir: "...tabii ki, sen anladın o hikâyede de aşıkların birbirlerine başka bir aşk hikâyesini, üçüncü bir aşk hikâyesini okurlarken aşık olacağını. O aşk hikâyesindeki aşıklar da bir kitabın içinde bir aşk hikâyesini okuduklarında birbirlerine aşık oluyorlar, o kitaptaki aşıklar da bir başka aşk hikâyesi okurlarken birbirlerine vuruluyorlarmış."(341) Zaten, Flaubert de **Madame Bovary**'de söylememiş midir insanların aşk hikâyeleri okuyarak aşık olduklarını, aşklarını *öğrendiklerini*? Ve Rene Girard da modern toplumda ve modern romanda aşkın, arzunun, *taklit* olduğunu, *intertextuelle* olduğunu kanıtlamamış mıdır? *Kara Kitap*'ta anlatılan başka aşklar, kadın-erkek ilişkileri de var. Bir "özgünlük" (çünkü "metinsizlik", edebiyatsızlık) anıtı gibi duran Dede-Babaanne, Baba-Anne ve Amca-Yenge ilişkileri dışında hepsi de Galip-Rüya modelini yansıtıyorlar. "Karlı Gecenin Aşk Hikâyeleri" bölümünden başlayalım.

1. İngiliz kadının anlattığı aşk öyküsü. Amca çocukları. Aşkın erkeği körleştirmesi, ilginç olmaktan çıkarması. Kadının, erkeğin anlayamadığı bir esrara ilgi duyması. Kadının evi terketmesi. Kuleye kapanması. (Rüya da, Galip'i terkettikten sonra, Celal'in bir apartmanın en üst katındaki dairesine kapanır. Polis romanlarıyla.) (149-50)

2. Yazar'ın öyküsü. Amca çocukları değil. Ama yazarın da Galip gibi durgunluğu. İlginç (yayımlanabilir) öyküler anlatamaması. Karısının evi terketmesi. Yazarın, önce yazmaktan kesilmesi, sonra da post-modernist bir estetik eğitiminden geçmesi. (Kendini, geçmişteki mutlu kişiliğinin yerine koyar, onun düşlerini üstlenir, geçmişte zaten **Beyaz Kale**'yi andıran "okuyucularının 'tarihi' dediği bir kitap yazmış"tır, şimdi de eski kişiliğini taklit ederken hep eski öyküyü bir daha yazarken bulur kendini, "her şeyin herşeyi taklit ettiği, bütün hikâyelerin ve insanların kendilerinden başka şeylerin taklidi ve aslı olduğu ve bütün hikâyelerin başka hikâyelere açıldığı bir dünya" yaratır. Ama bu dünyanın da okuyucuya çok ilginç, zengin ve "esrarlı" gelmeyeceğini farkettiği için geceleri şehrin esrarına açılır, Galip'in romanın o noktasında yapmakta olduğu gibi "şehrin karanlık sokaklarına, Bizans'tan kalma yeraltı dehlizlerine, meyhane ve pavyonlarına" dalar.) Ve böylece "Alemin bir kitap olduğuna", tıpkı onun gibi okunabileceğine inanması. (150-53)

3. Konsomatrisin öyküsü. Amca çocukları. Bir önceki öyküde vaadedilen ilginçliğin, "gerçekdışılığın" burada groteskleştirilerek verilmesi. Erkeğin, evlenmek üzere olduğu çocukluk aşkını unutarak, tıpkı Hüsn'ü ararken Çin padişahının kötü kızı Hoşruba'ya tutulan Aşk gibi, İran Şahıyla İngiliz kraliçesinin "piç kızının" büyüsüne kapılması (Galip de yine çocukluk arkadaşı Belkıs'ın ayartma çabasına hedef olur) ama sonunda asıl sevdiğinin amca kızı olduğunu anlaması. Ve bütün bunlara, hepsi de birbirinin kesintisiz devamı gibi duran siyasal kumpasların, gizli örgütlerin karışması. (**Kara Kitap**'ta Celal'in ve Rüya'nın öyküleri de gizli Hurufi-Bektaşi ayaklanma planlarına, cuntacı darbe girişimlerine, sol örgütlerin yeraltı faaliyetlerine karışmıştır. Ve bütün bu gizlilikler, birbirinin aynısı, kesintisiz devamı gibidir: Sanki tek bir kalem, kağıdın üzerinden hiç kalkmadan, bütün bu planların, haritaların üzerinden geçerek yeşil bir çizgi çekebilecektir.) (153-55)

4. Fotoğrafçının öyküsü. Fotoğrafçının, bir önceki öyküde, yatağına düşürdüğü kurbanlarına şantaj yapmak için gizlice fotoğraflarını çektiren "piç prenses"e çalışan fotoğrafçı olması (yeşil çizgi, kalemin hiç kalkmadan geçişi). Fotoğrafçının anlattığı aşk öyküsündeki kadının hurufi aşkı, aşık olmak için gerekli harfleri taşıyan bir yüz araması. Kumpas. Kadının sonunda bulduğu ve birleştiği erkeğin (saatçinin) yüzünün bir gazetede bir taşra savcısının yüzü olarak, bir başka gazetedeyse "Ortadoğu'da yıllardır sürüp giden bir savaşın son kurbanının yüzü" olarak yayımlanması. Kimliklerin özgün değil, imal edilmiş olması. (155-58)

5. Garsonun öyküsü. Aşk öyküsü değil. Ama oyunculuk. Başkası olmak. Bir kimlik ya da benliğin, kendileri de imal edilmiş olan başka kimliklerden alınma parçalarla imal edilmesi ("Filmde oynayan güzel kadın da ondan bir iki sahnede gözükmesini isteyince garson memnuniyetle kabul etmiş. İki ay sonra seyrettiği filmde gördüğü surat ve elleri garsonun kendi suratı ve elleriymiş, ama bir başka sahnedeki sırtı, omuzları ve ensesi kendisinin değilmiş ve filmi her seyredişinde bu garsonu hem korkutuyor, hem de tuhaf bir zevkle ürpertiyormuş.") (158-59)

6. Sonradan, "Esrarın Kaybı" adlı hurufilik kitabının yazarı ve Celal'in katili de olduğunu sezeceğimiz, kabak kafalı emekli askerin ("F.M. Üçüncü") öyküsü. Başkası olmak. Öykü, kendi yazarını yaratır. ("Sanki hikâyesini anlatmaya başladığında bir kişiydi emekli asker, hikâyesini bitirdiğinde bir başka kişi.") (159-61)

7. Galip'in anlattığı öykü. Hepsinden bir adım ilerde: Artık aşkın, arzunun nesnesi önemsizleşmiş, modelin kendisi öne çıkmıştır: Proust okuyan, kitaba aşık olan, Marcel'in yerine geçerek Albertine'in kaçışına hüzünlenen yaşlı gazeteci. Sonunda kendisine hiç yakışmayan bir içtenlik ("özgünlük") nöbetine

kapılır ve Proust aşkını "Proust ve Albertine gibi esmer ve kısaca boylu" genç köşe yazarına açar ve açar açmaz bir ayna oyununun içine düşer: Genç köşe yazarı, ihtiyarın utancına aldırmadan, onu bir köşeyazısına malzeme yapar: "Köşe yazısındaki ihtiyar gazeteci de bir köşe yazısında anlatılan hikâyede kendisiyle alay edildiğini görünce sarsılıyormuş. O anlatılan hikâyenin içindeki hikâyede de ihtiyar gazeteci, Proust ve Albertine'in adlarını gazetede görünce ölmek istiyormuş. Hikâyenin içindeki hikâyenin içindeki hikâyenin içindeki yalnız gazeteciler..." (161-64) Bütün bu öykülerin anlatıldığı pavyonda, öykülere geçilmeden önce, bir hokkabazın, "kutuların içinden kutular, o kutuların içinden [de] başka kutular çıkardığını" (149) eklemeden geçmeyelim.

Şunlar da var: Rüya'nın ilk kocası, ondan ayrıldıktan sonra, kendi amca kızıyla evlenmiştir (119). Bu, Rüya-Galip evliliğinin hiçbir zaman "ilk" ve "özgün" olmadığını da söyler. Başka bir deyişle, Rüya Galip'i her zaman çoktan terketmiştir. Celal'in hayranı ve katili F. M. Üçüncü de kendi amca kızıyla evlidir, buna karşın kendi özgünlük ve biriciklik iddiasını sürdürür, bu da onu daha "metinsel", daha "metinlerarası", daha "taklit" yapmaktan başka sonuç vermez: "Bu ülkenin evlatlarının yarısının teyzelerinin oğullarıyla, öbür yarısının da amcalarının kızlarıyla evlendiklerini bildiğin halde," der F. M. Üçüncü, telefonla konuştuğu Celal/Galip'e, "akraba evlilikleriyle pervasızca alay eden rezil yazılar kaleme aldın. Hayır Celal Efendi, ben hayatta başka kız tanıma fırsatı bulamadığım için değil, akrabalarımın dışında bütün kadınlardan korktuğum için değil (...) onu sevdiğim için evlendim bu kadınla. Sen çocukluktan beri birlikte oynadığın bir kızı sevmek nedir, hiç düşünebilir misin?" (353) Biçare F. M. Üçüncü, "her şeyin aslının harf olduğunu" söyleyen bir kitap kaleme aldığı halde, **Hüsn-ü Aşk** modeline göre yazılmış olan ve böyle olduğu için de bütün kitapları **Hüsn-ü Aşk**'laştıran bir kitabın içinde olduğunu kitabın bu noktasında bilmez görünmekle görevlendirilmiştir. Oysa akıllı okur, bunu bildiği için, çok keyif almaktadır. Ya da ona düşen, bu artık çok gizli olmayan simetrilerden keyif almaktır.

Aşk, metinlerarası aşktır; metinlerarası aşk da metinlerin birbirine duyduğu aşk. Berna Moran, romanda Celal'in "yazarlığı, yazma edimini, yaratmayı temsil eder gibi göründüğünü" söylemişti: "Celal kendi romanda yok, yazıları var yalnızca (...) Yani anlatı olarak vardır Celal yazıları tükenince yok olur." (a.g.y.) Celal'in ölüm sahnesi de bu açıdan işlevseldir: Romanda öldükten sonra boy gösterir ilk kez, üzeri gazete kağıtlarıyla, yazılarla örtülmüştür, "kan izi yok"tur, kurşunlardan biri ceketinin sol cebindeki mürekkepli kalemi parçaladığı için, "gömleği kandan çok yeşil mürekkebe bulanmış"tır (407-412). Yazının temsilcisi değil, kendisidir Celal. Ama yazı ölmez. Başka bir sayfada devam eder. Başa döner. Galip olur ve her zaman galip gelir. Celal için söylenenler, Rüya için de geçerli değil midir? Berna Moran, **Hüsn-ü**

Aşk gibi alegorik anlatılarda, Hüsn'ün, aranan varlığın, Tanrı'yı temsil ettiğini söylüyor. Evet, ama **Kara Kitap** bu anlamda bir alegori değildir. Klasik alegori, gizlenmiş, içsel bir anlamı ya da manevi bir gerçeği dış dünyanın nesneleriyle, çoğu zaman da tiplerle *temsil etme* sanatıdır. Bazı eleştirmenlerce "modern alegori" olarak adlandırılan modernist yapıtlarda, temsil edilen anlam o kadar açık seçik değildir kuşkusuz; yine de temsil edilenle eden arasında, gösterilenle gösteren arasında, orasıyla burası arasında, Heidegger'in "ontolojik fark" adını verdiği mesafe korunur: Modern yapıt, hep kendi ötesinde kalan bir anlama doğru uzanmış yapıttır. Postmodernizm, bütün bu temsil sorununun unutulmasını temsil ediyor. **Kara Kitap**'ta, metnin, daha doğrusu metinlerarası alanın dışında, manevi ya da fiziksel bir gerçeklik yoktur (sadece, mürekkep vardır, yeşil mürekkep). Rüya da metindir (o modern hurufi, Lacan, düşlerin harfler gibi okunması gerektiğini, bir sözcük oyunu gibi çözümlenmesi gerektiğini söylememiş miydi?) Rüya, Galip'in başlangıçta "katlanamadığı için elini sürmediği" polisiye romanlardır: Esrarın kendisidir, hep yorumlanmayı bekleyen, yorumu kışkırtan, ama aslında harflerin oyunundan başka bir şey olmayan bir işarettir ("Rüya'nın benim için astığı işareti balkon demirinde görünce...", 424). Romanın sonunda, "Rüya'dan [Galip'e] kalanlar ise yalnızca yazılar"dır (426). Ama Rüya başından beri metindir: On dokuz kelimelik bir terk mektubudur (bu "on dokuz" da, kaçınılmaz olarak, küçük çaplı bir ayna oyununa girecektir: Galip'in hesabına göre, "birbirlerini ilk görüşlerinden 19 yıl, 19 ay, 19 gün sonra" evlenmişlerdir; 18). Kitapta Rüya'nın cismani varlığı sadece bir kez, romanın ilk sayfasında görülür ama yazar bunun da bir yanılsama olduğunu hissettirir dikkatli okurlara: "Rüya'nın çenesi, yastığın kuştüyüne gömülmüştü. Alnının eğiminde, o sırada aklının içinde olup biten harika şeyleri insana korkuyla merak ettiren *gerçekdışı* bir yan vardı." (9) Polisiye ve macera romanı müptelaları, o eski kitap kapaklarının da kendilerine böyle korku ve haz dolu bir merak duygusu verdiğini bilirler. Rüya, bir kitap kapağıdır (eski tarzda), okurun o beyhude merakını, yorum tutkusunu ve fantezisini okşayan bir vaattir. Galip'in Rüya'ya duyduğu aşk da, ciddi edebiyatın hafif edebiyat karşısındaki konumudur: Ciddi edebiyat, kendisi okurları heyecanlandıramadığı için, tam da bunu yapan eğlencelik romanları kıskanır. Onu elde etmek, kazanmak, içermek ister. Ama bunu kendi "çetrefilliğinden" ödün vermeden yapmalıdır. Galip de Rüya'ya, ancak "yazarın da katilin kim olduğunu bilmediği bir polisiye roman yazılırsa okunabileceğini" söyler (51). **Kara Kitap** hem bu polisiye romandır, hem de postmodernizmin bir poetikasıdır: Anlatıcı (Galip), katilin (F. M. Üçüncü) kim olduğunu bilmez; ama daha fazlasını bilir: Gerçek kimliği bilmeye gerek olmadığını, gerçek kimlik (özdeşlik *ve* farklılık) diye bir şeyin olamayacağını bilir. Sonunda her şey yerini bulmuş, hiçbir şey aynanın dışına düşmemiştir: Galip, Celal'in kimliğini üstlenerek

karısını kendisinden çalan rakibinin yerini almış, yazıya, anlatıya dönüşmüş ve böylece hafif edebiyatla birlikte Rüya'yı da bir heyecan çeşnisi olarak romanın içine yerleştirmiş, yeniden kazanmıştır. Her şeyi içeren yazı, Celal, Galip ve Rüya'yı kendi içinde eritmiş, bir aşk üçgeninin oluşmasını önlemiştir.

Ya F. M. Üçüncü? Ya ölüm, ya cinayet? **Kara Kitap**, cinayetin de her zaman çoktan bir cinayet efekti olduğunu söylüyor: "Cinayet, bütün ayrıntıları ve törenleriyle, başkalarından, yani efsanelerden, hikâyelerden, anılardan, gazetelerden, kısaca, edebiyattan öğrenilen bir iştir. En saf cinayet bile, mesela kıskançlık yüzünden yanlışlıkla işlenmiş bir cinayet bile, farkına varılmadan yapılmış bir taklittir, edebiyatı taklit" (228). F. M. Üçüncü de cinayeti kaynağından öğrenmiştir, Dostoyevski'nin *Cinler*'inden ve yorumcusu Girard'ın **Romantik Yalan ve Romanesk Hakikat**'inden. Ama daha önemlisi, "F. M. Üçüncü", zaten taklidin adıdır: Hem Celal'in gece gezintilerinde II. Fatih Mehmet kılığına girmesiyle bağıntılıdır, hem de Kemal Tahir'in Mayk Hammer çevirirken (ve çevirirmiş gibi yapıp da aslında kendisi yazarken) kullandığı "F. M. İkinci" adının bir türevi, bir çeşitlemesi, bir *permutation*'udur: Asılla kopya arasındaki farkın silinmesinin, ikisinin de "-mış gibi" yapmasının amblemi. (Peki, burada bir ustalıktan, yabana atılmayacak bir maharetten söz ettiğimin acaba farkında mıyım ben? Yeterince. Ama pinti ruhum daha ileri gitmeme izin vermiyor, "yeter bu incelikler!" diyor. Başarısız. Ne? Yeterince. Öyleyse devam.)

Bugüne değin çıkan bunca yazıda değinilmemiş olması şaşırtıcıdır: **Kara Kitap**'ın okura sunduğu en keyifli oyunlardan biri de Bottfolio ve İbn Zerhani adlarının çevresinde döner. Romanın ikinci bölümü olan "Boğaz'ın Suları Çekildiği Zaman", İbn Zerhani'den alınmış bir epigrafla başlar: "Hiçbir şey hayat kadar şaşırtıcı olamaz. Yazı hariç."(20) Bu bölüm, Celal'in bir köşeyazısıdır ve insanın fantezi duygusuna seslenen gerçekten şaşırtıcı bir bölümdür. Bunun böyle olduğunu **Kara Kitap** da söyler bize: " 'Katılmıyorum!' dedi ihtiyar köşe yazarı. 'Pek sevildiği söylenen o «Boğaz'ın Suları Çekildiği Zaman» yazısını ele alalım. Kıyamet alametlerinin, Mehdi'nin zuhurundan önceki yıkım günlerinin anlatıldığı binlerce yıllık kitaplardan, Kuran'dan, (...) İbn Haldun'dan, Ebu Horasani'den yürütme değil mi o?' "(97) Celal de haklıdır, ihtiyar köşe yazarı da: İkisi de şaşırtıcı olanın yazıdan geldiğini, yazılardan "yürütüldüğünü" söylemektedir. Ve zaten, İbn Zerhani de bunu söylemektedir. Kitabın sonunda, İbn Zerhani epigrafının, yazarın *Kitap-al Zulmet*'inden alındığını, bu kitabın da Bottfolio'nun *Obscuri Libri*'sinin çevirisi olduğunu öğreniriz. Bu noktaya kadar bu iki yazarın adları üzerinde hiç durmamış olsak bile, kitapların adları, "tatlı bir şaka"nın (370) içinde olduğumuzu bize düşündürmelidir artık. Kitap-al Zulmet de Obscuri Libri de

karanlık kitap demektir, ya da kara kitap. O zaman düşünürüz: **Kara Kitap**'ın da, kendi yasası gereğince, çevirirmiş gibi yapıp da aslında kendi yazan ama başka bir adla yazan ve böylece yazı ile çeviri (asılla kopya) arasındaki farkı yerle bir eden "F. M. İkinci" gibi tıpkı, kendi içinden (75. ve 426. sayfalardan) çekip aldığı bir cümleyi başka yazarlardan aktarılmış bir epigraf gibi kullanmasından daha doğal ne olabilir? (Bu "doğa" sözcüğünün burada biraz yakışıksız kaçtığının farkında mıyım acaba?) Düşünce devam eder, artık bu duruma düşünce: Bottfolio, İbn Zerhani ve Ebu Horasani adlarında da bir tuhaflık yok mudur aslında, özellikle Bottfolio adı, büsbütün yabancı geldiği halde yine de Cağaloğlu'nda bulunmuş kimseler için fazlasıyla tanıdık bir ses değil midir? Bott ama *folio*: Matbaaya giren kağıdın bir kez katlanmasıyla elde edilen iki yaprak ya da dört sayfa; daha genel olarak da, üzerine baskı yapılan ve harflerle dolu olan kağıt: Yeşil bir tükenmezin gezindiği yüzeylerden biri, hayır, hepsi.

Oysa tarihyazımsal üstkurmacanın tekniğini **Kara Kitap**'ın kendisi zaten açıklamıştı bize, kan ter içinde ansiklopedi ve sözlükleri karıştırmaya gerek yoktu benim gibi: "Milliyet"in yaşlı köşe yazarı "Neşati", Celal'in yazı hilelerini teşhir ederken şunu belirtmemiş miydi: "İkide bir paradoks yakalanacak. Divan şairlerinin 'tecahül-ü arif' dediği bilmezlikten gelme oyununa başvurulacak. *Olmamış şeyler olmuş gibi, olmuş şeyler olmamış gibi anlatılacak.*" (94) Kurmaca kişilerin gerçekmiş gibi anlatılmasının, gerçek kişilerin de kurmacanın dünyasına sokularak düşlemselleştirilmesinin, postmodern romanda, sözgelimi John Berger'in **G**'sinde, Julian Barnes'ın **Flaubert'in Papağanı**'nda, Doctorow'un **Ragtime**'ında ve Orhan Pamuk'un **Beyaz Kale**'sinde özel bir önem kazandığını, okumadığımız bu kitaplardan olmasa bile, bunlardan söz eden Linda Hutcheon'ın **A Poetics of Postmodernism** adlı kitabından öğrenmiş olmalı değil miydik? Denebilir ki, bunun postmodernle ne ilgisi var, eskidir, Michel Zevaco'nun, Aptullah Ziya Kazanoğlu'nun ve John Dos Passos'un romanlarında da gerçek ve kurmaca kişiler yanyana görünür. Olabilir. Postmodernizmin, popüler edebiyatı kendi ironik himayesine alma çabasından söz etmiştik zaten. (Etmiş miydik?) Yine de bir fark olduğu söylenmelidir: İlk iki yazarın yapıtlarında, gerçekle kurmacanın iç içe geçirilmesi, gazeteciliğin ve tarihçiliğin nimetlerinden yeni yeni yararlanmaya başlamış ve bu yüzden de henüz gerçeğe doyamamış bir okur kitlesine, kurmaca olayları "gerçeğin heyecanıyla" okutmak içindir; tarihin yazıya geçmeden kalmış asıl önemli (duygusal) yanlarını gösterme iddiasındadır bu kitaplar. Üçüncüsününse asıl amacı, bir amacı olmuşsa tabii, kurmacanın da sonunda gerçek kadar kötü, onun kadar değersiz olduğunu sezdirmektir. Kurmaca-gerçek çiftleşmesinin postmodernizmdeki yeri, Kozanoğlu/Zevaco'dakinin yüzseksen derece değil, üçyüzaltmış derece karşıtı: Olay ile metin arasındaki sınırı silmek, tarihsel gerçeğin de ancak bir iz olarak, yazı olarak, demek her

zaman çoktan yorumlanmış olarak devralınabileceğini ilan etmek. Mevlana'yı bugün ancak metinlerden bilebildiğimize ve metinler de hep daha başka, daha eski metinlere açıldığına göre (hepsinin üzerinden bir yeşil kalem geçtiğine göre) Celalettin Rumî ile Bottfolio arasında, hurufiliğin kurucusu Fazlallah (ölm. 1393) ile hurufiliğin kurgusu İbn Zerhani (doğ. 1990) arasında sadece harflerin farkı vardır: Dördü de, Sütiş Muhallebicisi kadar hayali ve sütiş muhallebicisi harfleri kadar gerçektir. Sonuçta, dördünü de çok iyi bilen attar, Sütiş'i de biliyor değil midir? (321) Bu attarın da Feridüd-din'e bir gönderme olduğunu ileri sürmek, bu noktada bir kabalık olmayacak mıdır artık?

Bu yeşil kalemle ilk kez romanın ikinci bölümü olan Celal'in birinci köşe yazısında karşılaşıyoruz: "O zaman, cebimden tükenmez kalemimi çıkarıp sapıyla camlardan birini kaplayan fıstıki yeşil yosun tabakasını yavaş yavaş kazıyacağım" (23-24) Burada kalem henüz yeşil değil gibi görünüyor, ama yeşille ilk temasını da gerçekleştiriyor. Karşı sayfada, Galip'in öyküsü başlıyor yine:

...yıllar önce, Rüya'yla kabakulak oldukları zaman annelerinin onları götürdüğü o sandal gezintilerinin birinde, Boğaz'ın derinliklerine düşürdüğü yeşil tükenmez kalemi düşünüyordu. Aynı günün gecesinde ise, Rüya'nın kendisini terkederken bıraktığı mektubu incelerken, masanın üstünde duran ve mektubun yazıldığı yeşil tükenmezin, suya düşen tükenmezin bir eşi olduğunu hatırlayacaktı. Suya düşen kalemi, Celal, yirmi dört yıl önce Galip'e çok sevdiğini görünce kullansın diye bir haftalığına vermişti. Kaybolduğunu öğrenince de, sandaldan denize düştüğü yeri sorup (...) "Kayıp sayılmaz!" demişti Celal. "Boğaz'ın neresine düştüğünü biliyoruz çünkü." Galip, yazıhanesine girerken, ayrıntılarını yeni okuduğu o "felaket günü"nde, Celal'in Kara Cadillac'ın camındaki fıstıki yosunları kazıyacağı tükenmezin cebinden çıkaracağı bir başka tükenmez olmasına şaştı. Çünkü, yılların, yüzyılların ötesinden gelen ayrıntıların buluşması —tıpkı öngördüğü o çamurlu Boğaziçi vadisinde Olempli Bizans paralarıyla Olimpos gazozunun kapaklarının buluşması gibi— Celal'in her fırsatta yazılarında keyifle kullandığı bir izlekti.(25)

Çok önemli değil ama, Celal'in yazısındaki tükenmezin o eski yeşil tükenmez olmaması, birkaç türlü yorumlanabilir (bunların gerçek "yorum" olmadığını göreceksiniz). Bir kere, postmodernizmin de çoğu zaman yeniden-ürettiği *Art Nouveau* estetiğinde, simetriyi *bir noktasından* bozmak adettendir, izleyiciye saygının, onun da özgürlüğüne prim vermenin ifadesidir. (**Kara Kitap**'ta bunun başka örnekleri de var. Biri, "Teşvikiye" yerine "Şişli Meydanı Cinayeti"ydi.) İkinci olarak, simetrisizliğin fazla da ciddiye alınmaması gerektiğini, aslolanın her zaman simetri olduğunu söylüyor olabilir bu pasaj, böyle düşünebiliriz. Orhan Pamuk da **Beyaz Kale**'nin 4. basımına eklediği "Üzerine" yazısında, simetrisizliğin asıl dayanağı olan gerçek-kurmaca farkının acınacak kadar küçük olduğunu kederli bir ironiyle belirtmemiş miydi: "helva değil acıbadem kurabiyesi." (172) Ama herhalde en doğru yorum şu ol-

acak, çünkü yorum olmayacak: Yeşil tükenmezin ilk sahibi Celal'dir, ama roman Celal'in belleğini yitirmeye başladığı, artık kalemle gerek duymaz olduğu bir noktada başlar; kalem Galip'e, Rüya'ya geçer, Rüya'nın Galip'ten kaçışını ve onu izleyen arayışı yazmaya başlar. Bu iki tarih arasında yeşil tükenmezin Kral Arthur'un kılıcı Excalibur gibi denize düşerek saklandığını düşünmek doğru olmaz. Çünkü bu arada başka çizgiler de çizmiştir. Ama asıl önemlisi, biz kalemin bir an için saklandığını, kağıdın üzerinden kalktığını düşünebilecekken, kitabın kendisinin bu düşünceye imkân tanımamasıdır: 23. ve 24. sayfalarda Cadillac'ın "yeşilimsi pencerelerine" ve "camı kaplayan fıstıki yeşil yosun tabakasına" değerek yeniden yeşil mürekkeple (öyküyle) dolan kalem, kağıdın yüzeyinden hiç kalkmadan karşı sayfaya, Galip'in dağınık düşüncelerine ve Rüya'nın terk mektubuna geçer.

Bir yorum olduğunu söyleyemeyiz bunun: *Romanın* "derin katmanında" gerçekleşen bir deneyimden değil, *kitabın* yüzeyinde sürüp giden bir hareketten söz ediyoruz çünkü, y-e-ş-i-l harflerinin tekrarlanmasıyla gerçekleşen bir hareket. Yazarın, açıkça, göstere göstere sürdürdüğü bir performans bu. Bir metnin yorumlanabilmesi için (yoruma gerek duyulması için), çizgide bir kopma olması, bir harfin düşmüş olması gerekir: Bir şey, bir deneyim, bir düşünce, dile gelmek istediği halde dile getirilemiyordur, unutulmuştur, çarpıtılmıştır, silinmiş ya da yer kaymasına uğratılmıştır. Ama yazarın kendisinin de bildiği ve öykü yüzeyinin bir parçası olarak *yazdığı* kopmalar, harf düşmeleri, yorumlanamaz, çünkü zaten orta yerdedir, Demirel'in dediği gibi. **Kara Kitap** da hem kendi sırlarını, tekniğini ve amacını hemen her sayfada açıklıyor okura, sürekli olarak kendini haber veriyor, hem de bu sırları saklamadığını, açıkça söylediğini de açıkça söylüyor okura: "Sahaf çırağının, nazır paşalara sattığı kitapların kelimeleri içine sıkıştırdığı mesajları, bu mesajları çözmek için gerekli Hurufi sırlarını paşalara ("okuyucularına" diye yazmıştı Celal) *sezdire sezdire* nasıl öğrettiğini okurken Galip, yavaş yavaş ve istediği gibi bir başka birisi olduğunu düşündü." (256) Yeşili izlemeye devam edelim.

Celal'in belleği gibi yeşil kalem de geçici olarak kurusa bile, her zaman onu doldurmaya hazır yeşil mürekkebi (fanteziyi) ve onunla dolmaya hazır boş kağıdı (Bott/folio'yu) bulabilecekti, bunu söylemiştik, söylemiştik, söylemiştik. Celal'in ikinci köşe yazısı olan dördüncü bölümde, bu dolmaya hazır kalemle karşılaşırız yine: "...derken Japonya'dan gelen küçük parmağım büyüklüğündeki dolma kalemleri kapış kapış kapışıyorlar..."(46) Beşinci bölümde, Galip'i, Rüya'nın dostlarının listesini "yeşil tükenmez kalemiyle birlikte bugün giyeceği ceketinin iç cebine sıkıştırır"ken buluruz (57). On birinci bölümde, Rüya'nın eski kocasının, "tarihin gizli simetrilerini" göstermek için getirdiği haritada "yeşil bir tükenmez kalemle işaretlenmiş oklar" görürüz (117; oklar işaretlenir mi, yoksa çizilir mi?) "Merih Manken Atöl-

yesi" bölümünde, insanlara kendileri olmayı mankenlerle öğretmeyi amaçlayan bu kurumu ayakta tutmak için "yeşil bir yardım sandığı" vardır (180). Galip daha sonra Celal'in not defterlerini okurken, " 'Altın Böcek', 'Yedinci Harfler' adlı çeviri polisiye romanların özetlerinin yazıldığı ve Majino Hattı ve Alman casuslarına ilişkin kitaplardan derlenmiş şifrelerin ve anahtarların kaydedildiği bir defterin son sayfaları üzerinde titreye titreye ilerleyen bir tükenmez kalemin yeşil izini" görür (255). Bu iz de başka bir izin izidir kuşkusuz:

İlk dört sayfanın *asimetrik ve anlamsız* eğrilerinden sonra, Galip çizgilerin sırrını beşinci sayfada çözdü. Boş sayfanın orta yerine bir karınca bırakılmış, telaşlı hayvanın boş sayfada izlediği kararsız yol hemen arkasından gelen tükenmez kalemle işaretlenmişti. Beşinci sayfanın orta yerinde, yorgun karıncanın kararsız daireler çizdiği noktada defterin üzerine kapanmasıyla sabitleşen kurumuş ölüsü vardı. Galip, hiçbir sonuca ulaşamadığı için cezalandırılan mutsuz karıncanın ölüsünün kaç yıllık olduğunu, bu tuhaf deneyin Celal'in Mevlana yazılarıyla bir ilişkisi olup olmadığını anlamak için araştırdı. Mesnevi'nin dördüncü cildinde Mevlana, müsveddelerin üzerinde yürüyen karıncaların hikâyesini anlatmıştı: Hayvan önce Arap harflerinde nergisler ve zambaklar görüyor, sonra kelime bahçesini kalemin yarattığını, sonra kalemi elin hareket ettirdiğini, sonra eli aklın hareket ettirdiğini, "Ve sonra" diye de eklemişti bir yazısında Celal, "o aklı da bir başka aklın hareket ettirdiğini" farkediyordu.

Celal'in çeşitlemesi, Mevlana öyküsündeki alegorik anlamı ortadan kaldırmaktadır: Mevlana'nın karıncası, harflerin ötesinde, başka, manevi bir hakikat olduğunu anlarken, Celal'in karıncası, anlamsızlığın, asimetrinin ifadesidir ve iyi bir hikâye anlatamadığı için ölür. Ama yeşil çizgi, yeşil kalem, bir ele ihtiyaç duymadan da hareketini sürdürür: "Hikâyeci değil, hikâye".

Harflerin, yeşil çizgilerin, aslında kendi ötelerinde bir anlamları ("gösterilenleri") olmadığını, ama izleyicinin ilgisini çekebilmek için "varmış gibi yaptıklarını" birkaç sayfa sonra yeşil kalem anlatacaktır bize: "Her eşyanın yalnızca o eşya olarak varolduğu bir dünyada huzurla yaşayabilme isteği yükseldi içinde; ne Melih Amca'dan kalma şu dolap, ne de Rüya'nın parmak izlerini taşıyan bu makasla tükenmez kalem kendi dışındaki bir sırrın şüpheli işareti olacaktı. Yeşil tükenmez kalemin yalnızca bir yeşil tükenmez kalem olacağı ve kendisinin de başka birisi olmak istemeyeceği bu aleme nasıl girebilirdi acaba?" (263) Böylece, Galip'in bir an için hikâyeden sıkılmasıyla, hikâyeden çıkma isteğiyle, bir hikâye içinde olduğumuz, her zaman yeşil kalem tarafından yazıldığımız gerçeği *daha iyi vurgulanmış* olur. Kendimizi izlemeye devam edelim öyleyse. Galip artık Celal'in yerine geçmiş ve onun gibi bir esrar yaratıcısı olmuştur (esrar yoktur çünkü, ancak yapılır). Onun yerine yazdığı ilk köşe yazısı, şu cümlelerle başlar: "Aynaya baktım ve yüzümü okudum. Ayna sessiz bir denizdi, yüzüm de denizin yeşil mürekkebiyle yazılı soluk bir kağıt." (310) Celal'in cesedinde kandan çok yeşil

mürekkebin göründüğünü daha önce görmüştük. Ama yeşil mürekkebin ölümün değil, her zaman ölümden kurtulmanın, öykünün sürüp gitmesinin aracı olduğunu da yine kitabın kendisi söylüyor bize: Celal'in öldürülmesinden sonra herkes Galip'in de öldüğüne inanmışken, kapıcının karısı Kamer Hanım bir kere de Celal'in Şehrikalp Apartmanındaki dairesine bakmaya karar verir ve Galip'i orada bulur: "Anahtarı alıp yukarı çıktığı zaman, kapıyı açmadan hemen önce tuhaf bir korkuya kapılmış Kamer Hanım, sonra bir inanca, Galip'in yaşadığı inancına. Galip'in sık sık gördüğü fıstıki yeşilden bir etek ve kirli bir önlük vardı üzerinde. Daha sonra, üzerinde mor çiçeklerin açtığı aynı fıstıki yeşil kumaştan bir elbiseyi Hâle Hala'nın da giydiğini, evine gittiğinde Galip gördü. Bu bir rastlantı mıydı, yoksa dünyanın da hafıza bahçeleri gibi sihirli olduğunu hatırlatan otuz beş yıl önceden kalma bir zorunluluk mu?" (410)

Bir yeşil çizgi, romanın içindeki bütün farklı metinlerin üzerinden geçen, aslında bu metinler arasında bir katman farklılığı olmadığını, hepsinin de aynı başsız sonsuz metin olduğunu imleyen. Ama bunu da yine kitabın kendisi söyler bize:

Celal'in eline geçen ıvır zıvırı sakladığı bir kutuda bir Kahire haritasıyla, İstanbul belediyesinin 1934 tarihli Şehir Rehberi ni de buldu. Beklediği gibi, Binbir Gece Masalları'ndaki hikâyeler Kahire haritasına yeşil bir tükenmez kalemin çizdiği oklarla işaretlenmişti. Şehir rehberinin bazı sayfalarındaki haritalarda ise aynı kalemle olmasa bile, aynı yeşille çizilmiş bazı oklar gördü. Karmakarışık haritalar içerisinde, yeşil okların serüvenlerini izlerken İstanbul'da bir hafta süren kendi gezintilerinin haritasını da görür gibi oldu. Bunun bir yanılsama olduğuna kendini inandırmak için, yeşil okun kendisinin ayak basmadığı hanlara, girmediği camilere, çıkmadığı yokuşlara uğradığını hatırlattı kendine, ama kendisi de bitişikteki hanlara uğramış, yakındaki camilere girmiş, aynı tepelere çıkan yokuşları tırmanmıştı: Bütün İstanbul, haritada nasıl gösterilirse gösterilsin, aynı yolculuğa çıkmış insanlarla kaynaşıyordu demek ki! (245)

Yeşil tükenmez, ayna'nın egemenliğinin amblemi ve aracıdır. Bir amblemdir: Kendi gerisindeki daha büyük bir gerçeğe, hiçbir şeyin o kadar gerçek olmadığını ve her şeyin aynı olduğunu söyleyen, hep kendini haber veren bir metne, **Kara Kitap**'a işaret etmektedir. Ama bir araçtır da: Bu aynılığı gerçekleştirmenin, farklı katmanlar arasındaki zaman farkını silmenin, girinti çıkıntıları yassıltmanın ve her şeyi tek bir yüzeyde toplamanın aracıdır. Bu açıdan, bir Möbius şeridine benzetilebilir **Kara Kitap**. Bir şeridin önce bükülüp sonra da iki ucunun birleştirilmesiyle elde edilen bu şey hem vardır, gerçekür, hem de bir tür optik yanılsamadır.

ESCHER, Möbius Şeridi II

Böyle bir kurgu, kağıdın tersiyle yüzü arasındaki karşıtlığı ortadan kaldırır: Elinizi hiç kaldırmadan şeridin bütün yüzeyini katedebilirsiniz: Her zaman yüzde, yüzeydesinizdir, ters yoktur. Dış ile iç arasındaki, aynı ile başka arasındaki farkın silinmesinin de amblemidir bu: Dış, zaten içtir, iç de zaten dış.

Kara Kitap gibi postmodern ürünleri yorumlamanın güçlüğü, hatta imkânsızlığı da buna bağlı. Modern yorumbilgisi kuramcılarından Paul Ricoeur, **Yorum Üzerine** adlı kitabında, yorumun görünüşte birbiriyle çelişen iki büyük anlamı olduğunu söyler: Unutulmuş, gizlenmiş ya da yitirilmiş bir anlamın geri alınması, anımsanması; bir "kuşku egzersizi" olarak yorum, bir sahte anlamın ötesinin görülmesi, bir yanlış bilincin, bir yanılsamanın kırılması. Freud'un analiz tanımı, yorumun bu iki kavranışını da içerir: "Bütün bu tekniklerin amacı (...) betimsel terimlerle söyleyecek olursak, bellekteki *boşlukları doldurmaktır*; devinimsel terimlerle de, bastırmadan doğan *dirençlerin aşılmasıdır*." ("Anımsamak, Tekrarlamak, İçinden Geçerek Çözmek", **Standard Edition**, c. xii, s. 149) Öyleyse yorum, görünürdeki bir anlama inanmamak, onu eksik, çarpık ya da gereğinden çok

anlamlı bulmak demektir. Her yorum, görünür içerikle gizil içerik arasında, yüzüyle tersi arasında bir fark olduğunu varsayar: Bir olgunun (Freud için her zaman dilsel bir olgudur bu, bir dil tutulması olsa bile) yoruma ihtiyaç duyması ya da yorumu kışkırtması için, aynı anda bir *saklanma/görünme* olarak ortaya çıkması gerekir: Bir titreşim, bir ışıldama, bir yanıp sönme. Unutulmuş ya da bastırılmış bir ruhsal içerik, çoğu zaman tam da kendisini bastırmak için kullanılan başka içerikleri kendine alet ederek geri dönmeye, yüze çıkmaya çabalamaktadır. İkizanlamlılıktan bir sözün ikinci bir anlamı (yananlamı) olmasından, hatta çoğulanlamlılıktan da farklı bir şeydir bu (onların da koşulu olsa bile): Bastırıldığı, unutulduğu ya da yitirildiği için hakikat haline gelen ve böylece her şeyi de yalana dönüştüren bir gerçekten söz ediyoruz. Bilinçdışı, evet. Demek ki hayır.

Var bunlar **Kara Kitap**'ta, bir "kuyu" ya da "apartman aralığı" eğretilemesiyle verilen bilinçdışı var (190-94, 239, 325), itilmiş ya da bastırılmış olanın (günahın) geri dönüşü var (13, 17), bir "derin anlam" eğretilemesi olarak parıldayan, yanıp sönen yüzler var (198-99, 261, 301). Ama hepsi de aslında olmadıklarını söylemek için var, izliyor musunuz Möbius döngüsünü; her türlü özdeşliği, her türlü simetriyi, her türlü motifin güvenli kimliğini bozan bilinçdışı, burada kendisi de bir motif olarak var: İsteyenler inansın, daha akıllılarsa inanmasın diye, ama hepsi de sayfaları çevirsin diye var, romanın değil ama kitabın bir bahanesi olarak var. Ne yok ki zaten, diyor bir ses, zaman zaman yaptığı gibi.

İşte onun için hedefine ulaşmıyor, Süha Oğuzertem'in bu derginin geçen sayısında Lacan'ın ve daha çok da Adler'in analitik teorilerinden ve feminist eleştiriden hareket ederek gerçekleştirmek istediği yorum denemesi.[11] Çünkü **Kara Kitap** gibi metinler, yorumcuyu, yoruma girişmeden önce elindeki metnin yorumlanabilirlik derecesini ("kayganlık derecesi" de diyebiliriz buna) yoklamak zorunluluğuyla karşı karşıya bırakıyor. Şöyle de anlatılabilir bu: Yorum, metnin *içindeki* dışı araştırmak demektir; Ama **Kara Kitap**'ta bir iç yoktur, çünkü dış yoktur; yorumcu, iki seçenekten birinin içine yuvarlandığını görür bu yüzden: Ya metnin yorumlanabilirlik derecesini ölçerken metnin büsbütün dışına çıkarak, yorumlanması olanaksız bu türden metinleri üreten toplumsal/tarihsel koşullar üzerinde düşünmeye başlar (Jameson); ya da yazarın zaten gözümüze sokarak gösterdiği öğeleri bir kere daha sıralar, kitapta zaten birbirine baktığı söylenen motifler arasındaki bağlantıyı bir kere daha kurar benim gibi. Yorularak, üzülerek, kuşkular içinde.

11. Buna karşılık, Oğuzertem'in *Kara Kitap*'ı tanımlarken kullandığı "monolojik anlatı" nitelemesine bütünüyle katılıyorum. Enis Batur, *Kara Kitap* hakkında yazdığı bir yazıda romanı, her şeyin bulunduğu bir "kırk ambar"a benzetmişti. Ama bu ambarda her şey aynı maddeden yapılmış.

Kuşkusuz, yorumun bir başka anlamı daha vardır: Bir icracının bir müzik yapıtını çalarak yorumlaması, bir tiyatro topluluğunun bir metni oynayarak yorumlaması. **Kara Kitap** da böyle "oyuna katılma, çalma, oynama" anlamında bir yorum rica eder gibi görünüyor okurundan: "Hikâyelerdi kendisini ayakta tutan, bir *körün* el yardımıyla bulup tanıdığı nesneler gibi sezgileriyle bulup çıkardığı hikâyeler. Üç gündür şehirde *yüzeylere* burnunu sürte sürte dolaşırken *işaretlerden bir hikâye kurabildiği için ayakta kalabilmişti* " (206) Bu hikâyeden tad alabilmek için işaretlerin görünürdeki anlamının ötesinde başka bir şey aramak gerekmez, başka bir deyişle; öykünün yüzeydeki öğelerinin oynaşmasına, birbirine bağlanarak yeni kombinasyonlar oluşturmasına kendimizi bırakmak yeterlidir. Yorum, oyundur, bestecinin bize sunduğu notaları birbirine bağlamak, partisyonu seslendirmektir, ama notaların ardında bir anlam aramak ya da bu notaları sahici sanmak abestir: "...camı aynaya çeviren cezaya Türkçe'de 'sır' denmesinin bir rastlantı olamayacağını o an anlamıştım (...) Okumak aynanın içine bakmaktır; aynanın arkasındaki sırrı bilenler öteki tarafa geçerler, harflerin sırrından haberdar olmayanlar ise bu dünya içinde kendi yüzlerinin yavanlığından başka bir şey bulamazlar." (328) Aynanın arkasındaki sırrın bir ceza olduğunu, yapma ya da kurmaca olduğunu, hayali olduğunu bilenler, demek aynanın bir öbür tarafı olmadığını bilenler, aynanın öbür tarafına geçebilir, partisyonu ustaca icra ederek yorumlayabilirler. Oyuna katılıp katılmamak bütünüyle yorumcunun elindedir öyleyse ("hayalgücüne" bağlıdır?), yapıtın nesnel nitelikleri, yapısı, içkin ya da derin anlamı diye bir şey yoktur, bütün partisyonlar partisyondur, orada kağıdın üzerindedir, yeter ki iyi çalınsın. (Bunu bir de Otto Klemperer'e ya da Ferdinand Leitner'e sorabilseydik...)

Kara Kitap'ın okura önerdiği bu yorum tarzı, aynı zamanda kitabın kendini de yorumlayış biçimi. Ama kitabın kendi kendine yolladığı bir çeke benziyor bu: Çekin karşılığı var mı? Sakın biz burada kendi kendimize oynamış olmayalım? Dali'nin hep önerdiği gibi sol elle bile olsa? (Yine o ses.) Kitabın öteki motiflerine de kısaca bakmalıyız.

Ama gecenin uzadığını ve sonunda karakolda biteceğini artık kabullenmiş olarak, yeşil tükenmezin serüvenini tamamlayalım şimdi. Rüya'nın kaçmasından sonra, Galip uyuyakalmıştır: "Rüyasında bir akvaryumun tükenmez kalem yeşili sıvısında Japon balıkları ağır ağır salınırken Rüya, Galip ve Vasıf bir yanlışlıktan söz ediyorlar, daha sonra, sağır ve dilsiz olanın Vasıf değil, Galip olduğu anlaşılıyordu, ama çok da kederlenmiyorlardı: Nasıl olsa, yakında her şey yoluna girecekti." (56) Yeşil tükenmez, fantezinin, düşlemin yeşil mürekkepli kalemi, öykünün kendisinin, öyküde söz edilen haritaların ve öyküdeki kişilerin yazılarının üstünden geçtikten sonra, öykünün kahramanının düşlerini de çizmektedir şimdi. Şimdi, bağlantılar konusunda titiz ve

prensip sahibi bir okur, şöyle diyebilir: Bundan daha doğal (doğal?) bir şey olamaz, öykünün bir iç zorunluluğudur, çünkü Galip az önce uyanıkken zihni yeşil tükenmez konusuyla meşguldü, şimdi rüyasında görmesi de çok mümkündür, hatta kaçınılmazdır. Bunun nasıl da önemsiz olduğunu sana nasıl anlatmalı, sevgili okur? Kitabın kendisi anlatsın: "Çünkü yaşadığımız hayatın bir başkasının düşü olduğunu kanıtlamanın hiçbir şeyi değiştirmeyeceğini biliyordum artık. (...) Saim, kapının altından atılmış günün gazetelerini okurken, yazıların, bütün yazıların hayattan değil, sırf yazı oldukları için, en sonunda, birer düşten söz açtıklarını bilmenin de, hiçbir şeyi değiştirmeyeceğini söyledi." (78-79)

Düş, gerçek, başkasının düşü, benim düşüm, başkasının gerçeği, benim gerçeğim — hepsi aynıdır, hepsi harftir, harfler arasındaki farklılık da hiçbir şeyi değiştirmeyecektir, bir yeşil çizgi hepsinin üzerinden geçecektir. Vasıf'ın değil de Galip'in sağır/dilsiz olması ("hikâye anlatamaması", 415) çok önemli değildir, ya da sadece Galip'in hikâye anlatması için bir sıçrama tahtası, bir gerilme noktası olarak önemlidir, çünkü Galip birazdan (294-98) hikâye anlatmaya başlayacaktır; ve zaten her zaman çoktan anlatmaya başlamış değil midir, sevgili okur, eğer zaten anlatıyor olmasaydı bu kitap şu anda elimizde olur muydu, sevgili okur? Her şey her zaman zaten yolunda değil midir, sevgili okur?

Hiçbir şey kaçamıyor bu "Aleph" noktasından, her şey bir özdeşliğin (aynanın) içine düşerek yassılıyor. Öyleyse, dik durmaktan nasıl söz edilebilir bu durumda, ayakta kalmaktan, "hikâyelerin bizi ve dünyayı ayakta tutmasından" nasıl söz edilebilir? (Borges de "Aleph"i bodrumda yere uzanarak görmemiş miydi?)

"Her şey yerli yerinde, havuz başında servi"

Motifler. Biri, "kendimiz olmak istemek/başkası olmak istemek". Berna Moran, Gösteri'deki yazısında, şöyle diyordu: " 'Şehzadenin Hikâyesi' olsun 'Bedii Usta'nın Mankenleri' olsun Batı taklitçiliğine karşı bir uyarı. Öyle anlaşılıyor ki Orhan Pamuk, romanda 'kendi olabilmek' için geçmiş kültürümüzün yazınsal bağlamını arkasına almaktan yana (...) Kısacası Orhan Pamuk romanda ve Türk romanında 'kendi olmak' sorununa çözüm getiren bir roman olarak **Kara Kitap**'ı sunuyor okurlarına."

Ama **Kara Kitap** tam da insanın kendisi olmasının imkânsızlığını anlatmıyor mu! diyerek hemen itiraz etmeyelim buna. Berna Moran, "*insanın* kendisi olmasından" değil, *romanda kendi olmaktan* söz ediyor çünkü. Bunda da çok haklı: Tartışmayı, psikolojik bir düzleme indirgemeyi reddederek, yazının kendi terimleriyle sürdürüyor. Ama burada da bazı sorunlar yok değil.

Romanın konusu, ya da konu olarak kullanılan malzemesi, *insanın* kendisi olması. Ya da hiçbir zaman olamaması. Bu tema, **Kara Kitap**'ın üstlendiği metinlerarası alışveriş kuramının toplumsal, psikolojik, hatta ontolojik düzlemde bir uzantısı. Tözcü ya da özcü olmayan bir ontoloji bu, kuşkusuz. Şöyle özetlenebilir: Yalnız metnin değil, yaşamın da ardında başka metinler vardır; edebiyat hayattan türemez ama Barthes'ın da dediği gibi yaşamlar edebiyattan türer; sahici ya da özgün olduğunu sandığımız duygular, başkalarından, sonuçta da edebiyattan kopya edilmiştir: "Bir çok genç, hayatlarının bir döneminde işittikleri bir sözün, bir hikâyenin, okudukları bir kitabın etkisiyle aşık oluyorlar ve hayatlarının geri kalanını da aşklarının arkasında yatan yanılsamayı hiçbir zaman anlamadan, mutlulukla yaşıyorlardı." (79)

"Ben başkasıdır" motifinin öykünün ana çizgisine, Galip'in Rüya'yı arayışına, eklemlenmesinde ve başka motiflerin (örneğin "sır" motifinin) sırrının çözülmesinde, romanın ikinci kısmındaki "Keşf-ül Esrar" bölümünün özel bir yeri var. Bölümün başında 17. yy mutasavvıflarından Niyazi'nin bir dizesi var: "*Yüzünün metnini şerhider okunan fasl-u bab*"[12] (294) Bölümün başlığıyla (esrarın keşfi) birleştiğinde bir haber niteliği kazanan bir söz bu. Yüzlerin, *Kara Kitap*'ta İstanbul'un sokaklarını dolaşan Galip'in karşısına sık sık çıkan yüzlerce yüzün ve asıl Galip'in kendi yüzünün okuyacağımız bu bölümde deşifre edileceğini, yorumlanacağını haber veriyor.

Galip, "Şehir İşaretleri" (195) bölümünden beri, demek yaklaşık yüz sayfa öncesinden beri, yüzlere, yüzlerdeki işaretlere, yüzlerdeki metinlerin sırrına saplantılı bir ilgi duymaya başlamıştır. "Keşf-ül Esrar" bölümünün başında Galip'i, F. M. Üçüncü'nün "Esrar-ı Huruf ve Esrarın Kaybı" adlı risalesine kaldığı yerden devam ederken buluruz. Kitabın "Keşf-ül Esrar" başlığını taşıyan üçüncü bölümünü okumaktadır. F. M. Üçüncü, burada, yüzlerin, harflerin, cümlelerin ikizanlamlılığından söz etmekte, bunun okuyanda bir "kaybolma" duygusuna yol açabileceğini, ama bütün bu anlam çoğalması içinde *asıl* anlama, Mehdi'nin gelişini haber veren anlama dikkat edebilenlerin kurtuluş yolunu bulacağını söylüyordu. Mehdi'nin gizli işaretlerini yayacak kişi de sözgelimi bir köşe yazarı, yüzbinlerce kişiye seslenebilen bir gazeteci (Celal) olabilirdi. Bunları okuduktan sonra Galip artık helaya gitmeye ve aynada yüzüne bakmaya karar verir:

Belli belirsiz aklında ışıldayan düşünce, şimdi açık seçik bir korkuya dönüşmüştü: "Yüzümdeki anlamı Celal *çoktan* okumuştur!" Çocukluğunda, ilk gençliğinde bir suç işlediği, bir başka birisi olduğu, bir esrara bulaştığı zaman hissettiği ve *her şeyin olup bittiğine* ve olup bitenlerin artık düzeltilemeyeceğine ilişkin bir felaket duygusu vardı içinde. "Artık başka birisi oldum

12. Bu dizeye, Agah Sırrı Levend'in *Divan Edebiyatı* kitabının "Hurufilik" bölümünde verilen örnekler arasında hemen rastlıyoruz. *Kara Kitap*'ın Eco'nun kitaplarından önemli bir farkı, kaynaklarının hep el altında olması.

ben!" diye düşündü Galip, hem oyun oynayan bir çocuk gibi, hem de geri dönüşü olmayan bir yola çıkmış biri gibi düşünmüştü bunu. (...) Vaktin çoktan geldiğine karar vermişti, ama genç de harekete geçmeden önce kendini biraz daha tuttu. Üç gündür unutmaya çalıştığı düşünce geldi aklına: Yeni bir yazısını yollamamışsa eğer, yarından başlayarak Celal'in gazetedeki köşesi boş kalacaktı. Yıllardır bir kere olsun yazısız kalmamış o köşeyi boş olarak düşünmek istemedi: Sanki yeni bir yazı çıkmazsa, Rüya ile Celal, şehrin içinde gizli bir yerde aralarında gülüşüp konuşarak Galip'i artık beklemeyeceklerdi. Dolabın içinden gelişigüzel çektiği eski köşe yazılarından birini okurken "Ben de yazabilirim bunu!" diye düşündü. Elinde bir reçete vardı artık: Hayır, üç gün önce, gazetede, yaşlı köşe yazarının verdiği reçete *değildi* bu, başka bir şeydi: "Bütün yazılarını, her şeyini biliyorum, okudum, okudum." (...) dolaptan gelişigüzel çektiği bir köşe yazısını okuyordu. Ama okumak da denemezdi buna; *kelimeleri içinden seslendirerek yazının üzerinden geçiyordu* (...) okudukça Celal'e daha çok yaklaştığını hissediyordu. Çünkü bir başkasının belleğini ağır ağır edinmekten başka neydi okumak? Aynanın karşısına geçip yüzünün üzerindeki harfleri okumak için hazırdı artık. Helaya gidip aynada yüzüne baktı. Ondan sonra her şey çok çabuk oldu. (297-98, a.b.ç.)

Bundan sonra öykünün, daha doğrusu öyküde anlatılan olayların temposunun hızlanacağı, bu mucize anının başlatıcı bir an olduğu söylendikten sonra, asıl "olay"a kadar üç sayfa daha geçer, "bilinçdışı" (kuyu, dipsiz karanlık, itilmiş ve unutulmuş olan) motifiyle karşılaşırız, çünkü kitaptaki bütün motiflerin birbiriyle kesiştiği, örtüştüğü ve aynılaştığı bir noktadır bu bölüm aynı zamanda. Ve bu yüzden de yeni bir şeyin başladığı düşüncesini bir yandan öne sürerken, bir yandan da iptal eder. Ama olaylar, olay örgüsü, yine de sürmekte, sürer görünmektedir. Galip aynaya bakar ve "kendi yüzüne üstü yazılı bir kağıt parçasına bakar gibi" bakabildiğini, "yüzünü başka yüzlere ve gözlere işaretler sunan bir levha gibi görebil"diğini görür (298). Artık, bir okur olabilmiştir Galip, "inançsızlığını askıya alarak" (İskender, Keats miydi bunu söyleyen? Daha demin buradaydı.) oyuna katılmakta, kendini polisiye romanlara teslim edebilmektedir artık: "Yüzünün üzerindeki harflerin işaret ettiği şeyin bir yanılsama değil, gerçek olduğuna karar verince Galip, aynanın karşısından çekilip koridora çıktı." (299) Galip, okumayı, oynamayı, çalmayı öğrenmiştir artık; ve öykünün asıl dönüşümü gerçekleşir: İyi bir okur haline geldiği anda *yazmaya da* başlar, yazar olur: "...dolu küllükleri boşalttı, bardakları fincanları yıkadı, pencereleri hafifçe açıp evi havalandırdı. Yüzünü yıkadı, kendine koyu bir kahve daha hazırladı ve boşaltıp temizlediği çalışma masasının üzerine Celal'in eski ve ağır Remington daktilosunu yerleştirip oturdu. Celal'in yıllardır kullandığı dosya kağıtları çekmecedeydi, çıkarıp makineye bir tane taktı ve hemen yazmaya başladı." (301-302).

Yazarlığı bütün ritüelleriyle (küllükleri boşaltma ve bütün öbür arınma törenleri) benimseyen Galip, böylece bundan sonra okuyacağımız üç köşe yazısını, "Kahramanı Benmişim", "Aynaya Girdi Hikâye" ve "Esrarlı Resimler" başlık-

lı 10., 12. ve 14. bölümleri yazar. Romanın hemen bütün denklemlerini içeren, nerdeyse "merkezi" diyebileceğimiz bir bölümdür "Keşf-ül Esrar", birçok dönüşüm gerçekleşmiş, birçok özdeşliğin altı bir kez daha çizilmiştir:

1. Aynı bölümün sonunda, "Milliyet"in yaşlı köşe yazarı Neşati'nin F. M. Üçüncü'den naklen söylediği gibi, bazı "alametler belirmiştir", ama bunlar F. M. Ü.'nün sandığı gibi Mehdi'nin gelişinin değil, Galip'in okurluğa ve oradan da yazarlığa geçişinin alametleridir. Böylece şu belirtilmiş olmaktadır: Hurufiliğin kendi inandığı aşkın anlamı (metni aşan anlamı, özcü anlamı) geçersizdir, ama bir metinsellik eğretilemesi olarak ve *bu* romanı sürükleyen bir motif olarak hurufilik son derece geçerlidir. Az sonra göreceğimiz gibi, "bilinçdışı" ve "bastırılmış olanın geri dönüşü" motifi için de böyledir bu. Romandaki bütün motifler, romanın "anlamı", yarattığı etki, kullanılan teknikler (örneğin "köşe yazıları"), romanın içerdiği ya da dile getirdiği "dünya görüşü" (bu dünya görüşü, dünya görüşünün önemsiz olduğunu söyleyen bir metinsellik ya da metinlerarasılık tezi olsa bile) — bütün bunlar, *bu* romanın kurulmasına hizmet etmekten öte bir anlam taşımayan malzemeler, hammaddelerdir. Böylece, tam da bunu savunan Rus Biçimcilerine de bir selam gönderilmektedir (Viktor Şklovski, romanda "karakter", "duygu" ya da "anlam" gibi öğelerin özcü yorumuna karşı çıkarken, örneğin bir Don Quijote'nin aslında bir karakter olmadığını, sadece Cervantes'e farklı türden anekdotları bir araya getirme imkânı veren, yani bir kitap yazmasını sağlayan bir gereç olduğunu söyler). Bu, yaşamla sanat arasındaki gereksiz ayrımın da bir by-pass ile aşılmasını sağlayan bir kolaylıktır. Öyle ya, Tahsin Yücel'in diyebileceği gibi, eğer romanın içeriği, *kitabın* ortaya çıkmasını sağlayan bir bahaneden başka bir şey değilse, bu içeriğin kaynakları da, demek yazarın ruhsal ya da düşünsel deneyleri de, yine bu amaca hizmetten öte bir işlevi olmayan araçlardır. Bu açıdan, **Kara Kitap**'ın yazarının da, gerçek bir yitirme deneyiminden değil de **Albertine Kayboluyor**'dan, Fazlallah'ın kendi yazılarından değil de **İslam Ansiklopedisi**'ndeki "Fazlallah" ve "Hurufilik" maddelerinden, Niyazi-i Mısri'nin *Divan*ından değil de Agah Sırrı Levend'in **Divan Edebiyatı** kitabındaki "Hurufilik" bölümünde Niyazi'den yapılmış alıntıdan hareket etmesinin hiç önemi yoktur.

2. Bu bölüm, başkası olmak/kendi olmak sorununa da bir çözüm getirir, sorunu ortadan kaldırır. Galip, ilkin kendisinin Celal için bir metin olduğunu düşünerek kaygılanır: "Yüzümdeki anlamı Celal çoktan okumuştur!" Daha önceden de bütün o haritalar, yeşil çizgiler, Celal'in yazıları, Galip'e bir kukla olduğunu, başkasının yazdığı bir senaryoyu bilmeden oynayan bir tür "zombie" olduğunu düşündürmeye başlamıştır: " 'Ne yapılır bu şehirde, bu caddede, bu saatte Allahım?' diye mırıldanmıştı Galip, ama bu seslenişi, Celal'in kesip sakladığı eski bir yazısından aldığını da biliyordu." (208) "Böylece bir haftalık çabasının kendisinin Celal ve Rüya'nın peşinden gittiği bir

araştırma değil, Celal'in (ve belki de Rüya'nın) kendisi için kurdukları bir oyunun parçası olarak gördü (...) Galip, bu yaşayan müzedeki araştırmalarının artık kendisinin değil, Celal'in özgürlüğünün belirtileri olduğunu düşünüyordu." (247) Ama "Keşf-ül Esrar" bölümünde Galip kendi yüzüne de başkalarının yüzüne bakar gibi bakmayı başarır ve bu da ona bir yüz okuyucusu olma imkânını verir: "Aynada gördüğü yüzüne günlerdir baktığı fotoğraf ve resimlerdeki yüzlere bakar gibi bakabildiği zaman, hemen harflerin gölgelerini seçmeye başlamıştı" (298) Başkası olmak, korkulacak bir şey değildir artık, çünkü insan kendindeki başkasını gördüğü anda bununla aynı şey demek olan okurluğa ve oradan da yazarlığa geçer, yoktan vareden bir öykü anlatıcısı olur. Böylece varla yok arasındaki kurmacayla gerçek arasındaki, başkalıkla kendilik arasındaki tedhişçi ayrım da önemsizleşir: Hepsi de bir yeşil tükenmezin kesintisiz izinden ibaret değil midir? Galip Celal'in senaryosunun içindeyse, Celal de Galip'in yazdığı yazıların (ve kitabın sonunda belirtileceği gibi, Galip'in yazdığı *bu* romanın) içindedir. Ama Saim'in bundan yaklaşık 220 sayfa önce dediği gibi bunu bilmek bile çok önemli değildir: "Çünkü, yaşadığımız hayatın bir başkasının düşü olduğunu kanıtlamanın hiç bir şeyi değiştirmeyeceği" çok açık değil midir? (78) Böylece, Berna Moran'ın değindiği, kültürde kendimiz olmak, "Türk romanında 'kendi olmak' sorununa" da çözüm getirilir, ama tam Berna Moran'ın söylediği anlamda değil ("Orhan Pamuk, romanda 'kendi olabilmek' için geçmiş kültürümüzün yazınsal bağlamını arkasına almaktan yana."), daha çok, çeşitli kültürler, çeşitli metinler arasında zaten ciddi bir ayrım olamayacağı anlamında. Öyle ya, Tahsin Yücel'in hep dediği gibi, öyle ya, Celal'in ardından İbn Zerhani, onun ardında Bottfolio, onun ardında Fazlallah, onun ardında Pitagoras, onun ardında E. A. Poe, onun ardında gazeteler, onların ardında U. Eco, onun ardında Calvino, onun ardında Marco Polo, onun ardında Doğu'nun anlatıları, onların ardında Galip, onun ardında Celal ve hepsinin üzerinde bir yeşil çizgi var değil midir?

Son bir nokta: "Kendimiz olmak ya da olmamak" ve onunla hep bağlantılı olan Doğu/Batı ayrımının, bir motif olarak değilse bile bir *konu* olarak ne kadar önemsiz olduğunu **Kara Kitap**'ın **Beyaz Kale**'den de tanıdığımız yazarı söylemiş değil midir: "Belki sırası gelmiştir: İnsanoğlunu, kültürleri birbirinden ayırmak için yapılmış ve yapılabilecek olası sınıflandırmalardan biri olan Doğu-Batı ayrımının gerçekliğe ne kadar uygun düştüğü, tabii ki **Beyaz Kale**'nin konusu değildir. Kötü bir üslup ve sıradan gözlem ve heyecanlarla kaleme aldığı o giriş yazısıyla Faruk'un hiçbir okuyucuyu kandıramayacağı düşünüldüğünde, yalnız kitap kahramanlarının değil, kitap okuyucularının da Doğu-Batı ayrımıyla ilgilenir görünmeleri şaşırtıcıdır. Tabii şunu da eklemek gerek: *Bu ayrımın heyecanıyla* yüzyıllardır yapılmış onca gözlem, yazılmış onca sayfa ve *inanılmış onca kurunu olmasaydı* bu hikâye de kendini *ayakta tutacak* renklerin birçoğunu bulamazdı." (**Beyaz Kale**, 172-73) Şklovski de

bu heyecan bahsinde şöyle demişti: "Duygular sanatın içeriği olamazlar, çünkü sanatın zaten ayrı bir içeriği yoktur. Şeylerin 'duygusal bir bakış açısından' sunulması, özel bir sunuş tarzıdır, o kadar (...) Sanat özünde [özünde!] heyecanlar-üstüdür (...) duygudaşlıktan uzaktır, ya da duygudaşlığın ötesindedir — bu duygudaşlık duygusunun sanatsal yapı için gerekli bir malzeme olduğu durumlar hariç."

3. "Keşf-ül Esrar" bölümünde, yazarlıkla okurluk arasındaki ayrımın silinmesinin de provası yapılmıştır: Galip, harf okumayı öğrendiği anda, yazar da olur. Modernizmle postmodernizm arasındaki ayrımın silinmesinin en parlak temsilcisi olan Barthes'ı dinleyelim bu noktada: Büyük harfli Yazar'ın yerini yazıcıya bırakmasıyla okurun üretici olarak okuma/yazma sürecine katılacağını anlatıyor:

> Yazarın egemenliği hâlâ sürüyor olsa da (...) bazı yazarlar çoktandır onu gevşetme çabası içine girmişlerdir. Fransa'da, dilin kendisini, şimdiye kadar onun sahibi kabul edilen kişinin yerine geçirme gereğini ilk gören, kuşkusuz Mallarme'ydi. Konuşan, yazar değil dildir onun için, bizim için de; yazmak, zorunlu bir gayrışahsilik yoluyla (gerçekçi romancının o iğdiş edici nesnelliğiyle karıştırılmamalı bu), "ben"in değil sadece dilin eylediği, "*oynadığı*" [icra ettiği] bir noktaya ulaşmaktır. Mallarmé'nin bütün poetikası, yazının çıkarları için yazarın geriye itilmesinden, bastırılmasından ibarettir (ki bu da, göreceğimiz gibi, okurun payının geri verilmesi demektir) (...) Proust'un kendisi de, analizlerinin görünüşteki psikolojik niteliğine karşın, yazarlarla karakterleri arasındaki ilişkiyi *geri dönüşü olmayan* biçimde belirsizleştirmeye yönelmişti. Anlatıcıyı, görmüş ve hissetmiş olan kişi değil, romanı yazmakta olan kişi bile değil de *yazacak kişi* yaparak, modern yazının destanını vermiştir Proust (romandaki genç adam —ama aslında kaç yaşındadır ve kimdir?— yazmak istemekte ama yazamamaktadır; roman yazının nihayet mümkün olduğu noktada biter). ("Yazarın Ölümü")

Barthes, yazar kavramının, kitabın ardında başka bir gerçekliğin, yapıtı "besleyen" bir yaratıcı öznelliğin bulunmadığını da söyledikten sonra, yazının, *kendi yazılmasının* dışında başka bir içeriği olamayacağını öne sürer: "Modern yazıcı, Yazarı gömdüğüne göre, elinin kendi düşünceleri ya da tutkuları için fazla yavaş kaldığına inanamaz artık (...) tam tersine, herhangi bir sesle bağları kesilmiş el, dile getirme ya da dışavurma gibi amaçların ötesinde, sadece saf bir yazma jestinin enerjisiyle, kökeni olmayan bir alan üzerinde gezinmeye, bu alanın konturlarını çizmeye başlar." Böylece, arkasında herhangi bir Yazarın anlam dünyası ("iç dünya") olmadığı için, "yorumlanması" mümkün olmayan metin çıkar ortaya: "Yazının çoğulluğu içinde hiçbir şey deşifre edilemez, ama her şeyin çözülmesi, parçalara ayrılması gerekir; metnin yapısı izlenebilir, bir çorabın ipliği gibi 'çekilebilir', her noktada ve her düzeyde; ama [metnin] altında bir şey yoktur: Yazı alanı üzerinde yol alınabilir, ama bu alanı delmek imkânsızdır. Yazı, sürekli olarak

anlamlar koyar ortaya ve yine sürekli olarak bu anlamları buharlaştırır." Barthes'a göre, yazının bir "sırrı"nın, bir "nihai anlamının" olmaması, okurun da artık birleşik bir üretim süreci olan okuma/yazma oyununa katılması için gerekli koşulları yaratmıştır: "Okurun doğumu, Yazarın ölümü pahasına gerçekleşmelidir."

Böylece **Kara Kitap**'ta Galip'in bir okur/yazar olarak doğumu, Celal'in ölümü pahasına gerçekleşir, tıpkı Barthes'ın formüle ettiği gibi: "Keşf-ül Esrar" bölümünde, Galip'in roman içindeki konumu ilk kez "*geri dönüşü olmayan biçimde*" belirsizleşir: Henüz roman içinde bir kişidir, ama kitabın bölümlerini oluşturan köşe yazılarını da bu noktada yazmaya başlar. Geri dönüşsüz bir yer değiştirmedir bu: "...bir esrara bulaştığına inandığı zaman hissettiği ve her şeyin olup bittiği ve olup bitenlerin de artık düzeltilemeyeceğine ilişkin bir felaket duygusu..." (297) **Kara Kitap** da, tıpkı Proust gibi, romanın baş kişisini, kitabın sonunda, romanı yazacak kişiye dönüştürür (409). Ve yine, **Kara Kitap**'ın **Kara Kitap**'tan başka, kendi eşitlik ve aynılıklarından başka, kendi yazımına yol açan esrarlı mucizeden ("Keşf-ül") başka bir içeriği yoktur. Ve yine, "sırrın camı aynaya dönüştüren bir ceza olduğunu", harflerin oynaşmasının bir "nihai anlamı" olmadığını söyler **Kara Kitap**, hayır, daha fazlasını yapar: Bu tezi kanıtlayan, sergileyen, "illüstre eden" bir oyun sahneye koyar; oyunun kişileri de yine bu tezi çeşitli cümleleriyle dile getirirler. Ve yine, yorumun bir "derin anlam" aramak olmadığını, metnin üzerinde gezinmek olduğunu söyler: "...kelimeleri içinden seslendirerek yazının üzerinden geçiyordu(...) okudukça Celal'e daha çok yaklaştığını hissediyordu. Çünkü bir başkasının belleğini ağır ağır edinmekten başka neydi ki okumak?" (297-98). **Kara Kitap**, yine "Keşf-ül Esrar" bölümünün başında, Barthes'ın "çorap ipliği" ya da "çorap söküğü" eğretilemesine çok benzeyen ve bir "ağ" eğretilemesinden oluşan bir yorum modeli verir (295). Ve bütün bunlar, yine aynı bölümde, okurun yazara dönüşmesi temasına bağlanır.

4. "Keşf-ül Esrar"da, ciddi edebiyatla polisiye edebiyat arasındaki, demek "yüksek kültür" ile "alçak kültür" ya da kitle kültürü arasındaki ayrım da geçersizleşir: Okumayı (yazmayı) nihayet öğrenen Galip, esrarengiz şeylere karşı duyduğu o rasyonalist küçümsemeyi aşar ve bütün okuma yazmaların harflerin oynaşmasına teslim olmak, inançsızlığı askıya almak olduğunu kavrar: "Sanki artık zor olan, harfleri okuyabilmek değil de okuyamamaktı. Bunu yapmaya da çalışmıştı Galip, yüzünün üzerindeki bu sinir bozucu maskeden kurtulabilmek için, Hurufi edebiyatını günlerdir elden geçirirken (...) aklının bir köşesinde her zaman ihtiyatla hazır ettiği o küçümseyici düşünceyi yardıma çağırmış, harfler ve yüzlerle ilgili her şeyi gülünç, zorlama ve çocuksu bulan şüpheciliğini harekete geçirmek istemişti, ama yüzünün hatları ve

kıvrımları artık o kadar açık seçik bir şekilde bazı harflere işaret ediyordu ki, aynanın karşısından çekilememişti (...) Kahvaltısını ederken, Celal'in köşe yazısını okurken, Rüya'nın okuduğu dedektif romanlarının kahramanlarının da, bir çok ipucu içine anlamlı bir hikâye yerleştirebildikleri zaman, kendilerini şimdi kendisinin hissettiği gibi hissetmeleri gerektiğini düşündü. Şimdi esrarı çözecek anlamlı bir anahtar bulduktan sonra, bu anahtarla yeni kapılar açacak dedektif gibi hissediyordu kendini." (299-303) Böylece, ciddi edebiyat (Mevlana) okuyan Celal, Celal'i okuyan Galip ve dedektif romanı okuyan Rüya arasında bir özdeşlik ya da geçişlilik kurulur. Tıpkı okurları gibi, bütün kitaplar da harftir. Bu açıdan, Süha Oğuzertem'in **Kara Kitap**'ın yazarına yönelttiği "seçkincilik" eleştirisi geçerli değildir. Postmodernizm eşitlikçidir, özdeşliklere inanır, farklılıktan söz ederken bile. Kuşkusuz, özdeşliği kuran, eşitliği yaratan şey, bazı hukuk kuralları değil, bu hukuk kurallarının da yazımında kullanılan harflerdir.

5. Yukarda ayrıştırarak dört madde halinde toplamaya çalıştığım özdeşlikler de birbiriyle özdeştir (başından beri farklı bir şey söyleyebildim mi hiç?). Merkezi olmayan bir ağ içinde her nokta merkezdir ve aynıdır. "Keşf-ül Esrar" bölümünde bu da telaffuz edilmiştir: "Bizim alçakgönüllü alemimiz her yerdedir, bir merkezi yoktur, haritalarda bulunmaz. Ama esrarımız da budur işte bizim; çünkü bunu kavramak çok, ama çok zordur. Çile gerektirir. Kendisinin esrarını aradığı bütün alem ve bütün alemin de esrarı arayan kendisi olduğunu bilen kaç babayiğidimiz var ki?" (307) Okurlar da gerekli çileye katlandıktan sonra, **Kara Kitap**'ın **Kara Kitap** olduğunu, her sayfasında kendini verdiğini anlamış olmalıdırlar. Bütün edebiyat, dünyanın kendisi gibi, görkemli bir totolojidir: O kadar güzel ki A, güzel olan her şey gibi A'dır.

Burada duralım. Bir karşılaştırma daha yapacağız. Ya da iki. Kendimiz olmak/başkası olmak sorunu, bir dizesini bu bölümün başına aldığımız Tanpınar'ın roman ve denemelerinde kurduğu düşünsel/duygusal aygıtın da bir parçasıydı. Tanpınar'da sık sık karşımıza çıkan bir deyim, "kendinde hazır bulmak"tır: kişiler, unutulmuş bir kültürel "zenginliği", bir yeteneği, Bergson'unkine benzeyen "hayat hamlesini", gerektiği anda kendilerinde hazır bulurlar. **Sahnenin Dışındakiler**'de anlatıcının sevgilisi Sabiha ve onun sarhoş babası Süleyman Bey için şöyle denir: "Süleyman Bey'in bu halk türkülerini mahallece hepimiz bilirdik (...) Kimbilir, belki babasının sesi de kızının konuşurken yaptığı el işaretleri gibiydi; ve Sabiha'nın *o gürültü ve azap içinde nasıl kendisine mahsus, benliğinin çok derin ve gizli bir yerinde tükenmez bir saadet kaynağı varsa ve bu el işaretleri, konuşurken yüzünde parlayan o ince gülümseme ve gözlerinin parıltısı oradan geliyorsa*, Süleyman Bey'in de benliğinde sesinin cümbüşünü ve hüznünü idare eden böyle gizli ve zengin bir kaynak bu biçare hayat artığını geniş insanlıkla birleştiriyordu." Bu kadarla kalsaydı, romantizmin ve onun 20. yy'daki uzantıları olan kişiselci felsefele-

rin sınırlarını (yanılsamalarını) aşamamış olurdu Tanpınar. Ama Bergson'dan çok, Proust ve Valery'nin öğrencisiydi; Yahya Kemal'deki kusursuzluğu (kusursuzluk çabasını) görmüştü, ama bu kusursuzluğun yersizliğini de sezmişti. **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**'nin "Önsöz"ünde, kendimiz olmak sorununun (ya da kendimiz olamamak olgusunun) kökenlerini Osmanlı edebiyatında araştırırken buluruz onu: "Eski şiir, asırlar boyunca zevkin seçtiği nadir örnekleriyle değil de bütünüyle gözönünde tutulursa, daima bir *kendinin dışında* konuşma, hatta kendi dışında yaşama ameliyesi olarak görünür. Pek az edebiyatta konuşan benliğin bu cinsten ve bu kadar ısrarla kendisini inkârına rastlanır. Elbette ki böyle bir anlayış şiiri, çok tabii bir surette zihni bir bakışla dışardan seyredilebilecek bir şekil, bir nevi parıltılı düğüm haline getirecekti. Başta ihsaslar gelmek şartıyla yaşanmışın bütün bütün izlerini silen, çok defa halk ağzından seçilmiş bir tabirin etrafında ikizli, üçüzlü oyunlarda kendisini harcayan bu oyunu bir tek şey kurtarır: Ses. Eski şiirimizde ses ve hançere cihazı, bütün bu hapsedilmiş iç hamlelerin yerini tutar." (Vurgu, Tanpınar'ın). Bu sözlerin bir özeti bir felsefeyi, "iç"i "dış"a karşı yücelten bir romantik önyargıyı yansıttığı söylenebilir. Ama daha önemlisi, Tanpınar'ın sorunun çetrefilliğini görmesidir: İçle dış arasında her zaman bir fark vardır, ama bu fark mutlak değildir, dış bazen iç'in görevini üstlenebilir, yine de iç'in büsbütün silindiği bir sanatın oyuna, eğlenceye indirgenmemesi zordur. **Sahnenin Dışındakiler**'de "kendimiz olmak" önermesinin de sorunlaştırıldığını görürüz. Asıl kendisi olanlar, Sabiha gibi bir arayışın buyruğuna girmiş romantik kadın kahramanlar değil, Boğaz'daki eski bir iskele babası gibi yaşamın kıyısına çekilerek değişmezliklerini sürdüren ikincil kişilerdir. Sabiha, kendi olmayı bir hırs olarak yaşadığı için kendi olamaz. Başka bir yerde şöyle der: "Demin çıkmaz sokak dedim ya! Nereden aklıma geldi biliyor musun? Bütün bu insanlar (...) olacakları şeyi olamamışlar... Bir duvar önünde asıl yollarını değiştirmişler, yahut da oldukları yerde kalmışlar (...) Ben bu insanları sevmiyorum mu sanıyorsun? Ben de senin kadar seviyorum, ama kendim olmak istiyorum, bir şey olmak..." Ama bu "kendi olmak" tutkusunun da aslında "başkası olmak" isteğinden farksız olduğunu Tanpınar başka bir bölümde gösterir: "Seninkinde insanın yine bir tek hayatı oluyor. Ne isen o kalıyorsun, halbuki benim düşündüğüm büsbütün başka bir şey. Onda (...) istediğin her şey olabilirsin. Her gün başka bir insan olabilirsin! (...) Kendinden ayrı bir şey... Ben öyle istiyorum. Her gece uyumadan evvel başka türlü imişim, başka insanmışım gibi hayal kuruyorum (...) dün akşam hep bunu okudum. O kadar güzel ki..." Sabiha'nın okuduğu kitap, "Abdullah Cevdet'in Romeo ve Jülyet tercümesi"dir. Ama Sabiha başkalaşırken bile *başkası olamayacaktır*. İnsan başkası olamaz, çünkü kendisi de olamaz. "Ben" her zaman taklitlerden, özdeşleşmelerden oluşsa bile, hiçbir taklitte tam rolüne eşit olamaz. *Ego* her zaman güven tazelemeye, pohpohlanmaya, okşanmaya muhtaçtır. Romanın sonunda, düşmüş, parçalanmış, ne kendisi ne de

başkası olabilmiş perişan bir Sabiha'yla karşılaşırız.

Kara Kitap'ta da "özerk benlik" ve "kendi olmak" gibi özlemler görünüşte sorunlaştırılır; ama bu özlemin karşıtı olan "başkası olmak" ("oyun oynamak" ya da "seslendirerek okumak") sorunun içine çekilmediği için, birincisi de sorun olmaktan çıkar: İkincisi fazla kolay benimsendiği için, birincisi de inandırıcılığını, hatta oyalayıcılığını yitirir. Bu yüzden de bir motif olacakken, bir süsleme öğesi olarak kalır. Biçimcilerin öngördüğü motivasyon, bir anlatı yapısını ayakta tutmak (ve mümkünse yenilemek) için öyküye düşünsel ve duygusal motifler katılması burada tam bir uygulama kılavuzu olarak alınarak her şeyin "yataylaşmasına" yol açmıştır. "Başkası olmak" ile "kendi olmak" arasındaki farkla birlikte, bir romanı ayakta tutacak çatışma da silinmiştir **Kara Kitap**'ta. Modern-öncesinde, sözcüğün radikal anlamıyla "başkalığa" yer olmadığını, modernizmdeyse "ikiz", "çifül" gibi kavramların her zaman bir huzursuzluk içerdiğini, özdeşliğin içindeki ışık geçirmez bir bölgeye, bir "başkalığa" işaret ettiğini öne sürmüştüm. **Kara Kitap**, "ötekini" yine aynılığa iade ederek bu huzursuzluğu ortadan kaldırıyor: "Mevlana bütün hayatı boyunca kendisini harekete geçirecek, kendisini alevlendirecek bir '*öteki*'ni, kendi yüzünü ve ruhunu yansıtacak bir *aynayı* aramıştı." (238) Ayna, modernist düşüncede, örneğin Lacan'ın kuramında, ben'in ötekine, başkasına yakalanmasını, benliğin hep bir başkası olarak kazanılmasını (yitirilmesini) belirleyen deneyin adıdır. Burada, başkalarının da ben olmasını sağlayan ya da ben ile başkası arasındaki gerilimi ortadan kaldıran bir kolaylığa dönüşüyor Son aktardığım cümleyi izleyen sözler şöyle: "[Mevlana ile Şems'in kapandıkları] hücrede yaptıkları ve konuştukları şeyler, bu yüzden, tıpkı Mevlana'nın eserleri gibi, birden fazla kişinin kılığına bürünmüş tek bir kişinin *ya da* tek kişi kılığına girmiş birden fazla kişinin işleri, sözleri ve sesleriydi." Öyleyse birden fazla kişi kılığına girmiş tek kişi (herkesin aynı olması) ile tek bir kişi kılığına girmiş birden fazla kişi (herkesin kendi içinde bölünmüş, farklılaşmış olması) arasında hiçbir fark yoktur. Çünkü, hepsi de yazıdır, bir kitabın sayfalarını doldurmaya yarayan yeşil harflerdir. Ve zaten, aynı sayfada, Mevlana'nın Şems'i bulmasının gerçek bir ikiz ihtiyacının, bir aynılık ihtiyacının bile değil, oyun oynama (yani bu kitabın sayfalarını doldurma) ihtiyacının ürünü olduğu belirtilir: "Aralarında geçen konuşma, en yavan tasavvuf kitaplarında bile binlerce örneği görülen sıradan bir 'alçakgönüllülük meseli'ne dayanıyordu. Denildiği kadar bir bilge kişiyse eğer Mevlana, bu kadar sıradan bir 'mesel'den etkilenmez, olsa olsa etkilenmiş gibi yapardı. O da öyle yapmış, Şems'de derin bir kişilik, etkileyici bir ruhla karşılaşmış gibi davranmıştı. Celal'e göre kırk beş yaşlarındaki Mevlana'nın o yağmurlu gün gerçekten böyle bir 'ruh' ile karşılaşmaya, kendi suretini yüzünde göreceği birine ihtiyacı vardı çünkü. Böylece, Şems'le karşılaşır karşılaşmaz kendisini aradığı kişinin bu olduğuna inandırmış, Şems'i de

gerçek yüce kişiliğin kendisi olduğuna inandırması da tabii, hiç de zor olmamıştı. (...) Çevresindeki budala (ve vazgeçemediği) müridlerinin hayranlığına ve on üçüncü yüzyılda bir Anadolu kentindeki boğucu havaya dayanabilmesi için çünkü, şairin her zaman dolabında sakladığı tebdil-i kıyafet araçları gibi, yanında tuttuğu, sırasında kişiliğine bürünerek ferahlayabileceği başka kimliklere ihtiyacı vardı." Rastlansallık ya da dışsallıkla zorunluluk ya da içsellik arasındaki farkın da silindiğini görüyoruz ve pasajda: Mevlana'nın Şems'i istemesinin nedeni hem saf dışsallığa, rastlantıya, yaşlanmaya başlamış bir adamın boğucu bir kentte yağmurlu bir günde duyabileceği arkadaşlık ihtiyacına, hem de saf içselliğe, herkeste her zaman varolduğu söylenen her ayna oyunu ihtiyacına dayanmaktadır. Gülünç olduğumun, bu kitabın motiflerini "oyunun dışında" yorumlamaya çalışan kişilerin durumuna düştüğümün farkındayım: Burada Mevlana hakkında söylenenlerin de Celal'e, demek romana, demek şu dört yüz yirmi yedi sayfanın tamamlanmasına *vesile* olmaktan başka bir işlevi ve amacı yoktur çünkü.

Ama gerçekten bir oyun mudur bu? Sürdürülmesi için gereken enerjiyi kendisi derleyebilmiş midir? Oyun, Huizinga'dan beri çok sık kullanılmış ve Marcuse'den Barthes'a kadar bir dizi farklı yazarın yapıtında hep "özgür oyun" terimiyle eşleştirilmiş bir kavram. 1960'lardan sonra da metinselcilik ideolojisinin bir önyargısına, bir olguyu açıklamaktan çok bir zorluğun üstünü örtmeye yarayan bir slogana dönüştüğü söylenebilir. Ama çocuk oyunlarına dikkat edenler, bunların sadece eğlence, haz ve iyilikten oluşmadığını da farkederler: Bir şiddet, hiç değilse bir iç zorlanma yönetmektedir çocukları; oyunun en ateşli anında bir dalgınlık, neredeyse bir aldırışsızlık belirir yüzlerinde, doktor ya da kızılderili olduklarına hiç de inandırmış değillerdir kendilerini, ama olmamaları da önemli değil gibidir: Başka bir şey için, başka bir şeyin yerine oynamaktadırlar çünkü, oyundan bir "çıkarları" var gibidir, bu çıkarın asıl sahibini hiç tanımasalar bile. Oyunun "enerjisi"dir bu çıkar, simgesel dünyanın dışından gelir. Asıl üretildiği "yer", bilincin, anlamın, inancın, inanmanın, -mış gibi yapmanın berisinde kalan yitik bir ilksel sahnedir, Freud'un deyimiyle "öteki sahne". Önce Freud, sonra da Melanie Klein ve Adorno, her oyunun içerdiği "tekrarcılığa", "tekrar zorlanmasına" işaret etmişlerdir. Ama böyle gerilemeci ya da "arkaik" bir zorlanma olmadan oyunun eşiğine varmak bile imkânsızdır. Özgürlük oyunun ürünü olabilir; oyun özgürlüğün ürünü değildir. Bu noktada, başka bir gece geri almak, düzeltmek, işlemek ve tamamlamak üzere geçici bir tez önermek istiyorum: Postmodernizmde, belirli bir postmodernizmde, zorlanması gitmiş tekrarı kalmış oyunlarla karşılaşıyoruz çoğu zaman. Bir kültürel ya da edebi gereklilik olduğu için sürdürülen bir oyun bu. Borges'te henüz bir tür ruhsal savunma refleksi olan, *ego*'nun bazı duyguları (çözümlemeksizin) zihinselleştirerek "nötrleştirmesini" sağlayan, demek yine de duygulanımlar dünyasıyla bir bağı olan oyun, burada

bütün ruhsal yükünden kurtularak kulüp üyeliğinin bir koşuluna dönüşüyor sadece. (Eğer, oyun dışı kalan her şeyi unutturmak gibi daha kaba bir ideolojik işlevi yoksa tabii.) Oyun, bu yüzyılın başlarında, modernist sanatta, örneğin Frank Wedekind'in oyunlarında, akademizmin, koflaşmaya başlamış bir simgeciliğin balonunu patlatarak yeni'ye yer açmanın bir yoluydu; Klee'nin resimlerinde de çocuksulukla şiddet, sessiz bir patlama içinde bir araya gelmiş gibidir; Debussy'nin en iyi yapıtlarından biri Oyunlar adını taşır, ağrısız bir müzik olduğunu söyleyemeyiz. Modernizmin daha sonraki ürünlerinde, Kafka'da, Musil'de ve en çok da Beckett'te, oyun kavramının kendisinin de bir oyunun içine çekilerek sorgulandığı ya da sorunlaştırıldığı söylenebilir.[13] Kazananın hep kaybettiği, ama kaybedenin hiç kazanmadığı bir oyundur bu artık. Üstelik deşifre edilmesi de imkânsızdır: "Anlaşılmıyor!" Kendileri de anlayamamış, anlaşamamışlardır çünkü.

Postmodern oyun, bu açıdan, çok sevdiği dedektif romanına benziyor: Yorumlanması, metnin *içinde* kalınarak yorumlanması imkânsız belki, ama deşifre edilmesi her zaman mümkün. Çünkü anlaşmazlığın payını en aza indirgiyor; şifresinin çözülmesi için gerekli anahtarları, Kara Kitap'ta olduğu gibi yine kendisi veriyor, uyarıyor, kendi hilelerine dikkat çekiyor, ne pahasına olursa olsun okunmak, anlaşılmak, tüketilmek istiyor. (İçsel zorlanmanın söndüğünden söz etmiştim, tam değil: Burada, bu okura ulaşma isteğinde, saplantılı, zorlanmalı bir yön var. Başka bir gece. Kitabın *dışına* çıkarak.) Ama gerekli sözlük ve ansiklopediler de karıştırılıp şifre çözüldükten sonra, oyun da sönüp gidiyor: Her şey, her türlü oynaşma ve farklılaşma, aynada aynılaşıyor. Bütün oyunların ilk koşulu olan birlik içinde çokluk ilkesi tersine dönüyor.

Kara Kitap'ta "Keşf-ül Esrar" bölümünün "merkezi" bir işlevi olduğunu, romanın "sırrı"nın burada çözüldüğünü söylemiştim. Biraz kişiselleşmek zorundayım şimdi. (Ama yeterince değil, öyle değil.) Buna kendimi zorlukla inandırabildim, "Keşf-ül Esrar"ın esrarın keşfi olduğuna. Kitapta bu bölümün özel bir yeri olduğuna ancak üçüncü okuyuşumdan sonra inanmaya karar verdim. Çünkü kitabın ilk bölümlerinden, daha doğrusu 4. bölümünden ("Alaad-

13. Beckett, genellikle Brecht'in "karşıtı" olarak değerlendirilir ve Brecht'in *Godot'yu Beklerken*'i seyrettikten sonra hemen bir "cevap oyun" ya da "karşı oyun" yazmak istediği anlatılır. Ama yazamamıştır. Buraya aldığım pasaj, *Malone Ölüyor*'dan: "Bu kez nereye gittiğimi biliyorum, değil kadim gece, yakın geçmişin gecesi. Şimdi oyun başlıyor, oynayacağım. Nasıl oynanacağını bilmezdim hiç, şimdiye kadar. İsterdim, ama imkânsız olduğunu bilirdim. Ama çabalardım da, sık sık. Bütün ışıkları açtım, çevreye iyice baktım. İnsanlar ve eşya oynanmaktan fazla bir şey istemez ki, belirli hayvanlar da. Başlangıçta her şey yolundaydı, hepsi bana geliyorlardı, birinin onlarla oynayacağına sevinmişlerdi. Şimdi bir kambur istiyorum, dediğim anda hemen bunlardan bir tanesi koşarak geliyordu, güzel kamburunun az sonra gerçekleştireceği performansın gururuyla parıldıyordu yüzü. Ondan soyunmasını isteyebileceğimi düşünmüyordu hiç. Ama çok geçmeden yalnız kaldığımı gördüm, karanlıkta."

din'in Dükkânı") sonra sürekli bir *déja vu* duygusu kaplamıştı içimi. Savruk, dikkatsiz bir okur olduğum için de bu *şimdi* okuduğum şeylerin birkaç bölüm önce, birkaç sayfa önce, birkaç satır önce söylenmiş olduğunu unutuyordum, kitap bana bunların her zaman çoktan söylenmiş (yazılmış) olduğunu söylese bile. Ama *déja vu* da bir türlü gitmiyordu: Hep daha önce okumuş olduğumu düşünüyordum bunları. Ve hemen en kolay yola sapıyordum: Acaba başka kitaplarda mı, Eco'nun çağımız insanındaki o saplantılı "yorum tutkusunu" alaya alan ikinci romanı **Foucault'nun Sarkacı**'nda mı? Ama bu olamazdı, çünkü adı geçen kitabı o tarihte okumamıştım (bu tarihte de). Bu ilk okuma böyle geçti. İkinci okuyuşumda kitabın bir tezi ("her şey her zaman çoktan...") olduğunu anladım, sandım. Bu teze göre, **Kara Kitap**'ın da çoktan yazılmış ve her zaman çoktan okunmuş olması doğaldı (gerekliydi?). Ama yine de bir kez daha (hep bir kez daha) okunması gerekiyordu, bunun için de bir olaya, bir olay örgüsünün yardımına ihtiyaç vardı, kitabın bir yerinde bir şeyler olmalıydı (meydana gelmeliydi). Bott ve folio'larla ilgilenmeye de o zaman başladım. Kitap da bunu ister gibiydi benden, bizlerden. Böylece olayı saptamayı bu okumada da unuttum. Borçlu kalmayı sevmem, ödeyebildiğim sürece: **Beyaz Kale**'yi okumuştum, düşüncelerimi biliyorsunuz, bu kitabın yazarının Kant estetiğinin en sağlam kalabilmiş sezgisine ("Sanat, bir kavramın, dışsal bir tezin egemenliğine girmeden haz verebilen şeydir", vs) boş veren bir roman yazdığına inanmak istemiyordum, kitabı üçüncü kez okudum. Haklı olduğumu da o zaman gördüm: Kitabın kendi dışında bir tezi yoktu, vardı ve yoktu. Bu tez ("her zaman çoktan...") her za-

14. Romanda Galip hiçbir dönüşüm geçirmez, "Keşf'ül Esrar"a karşın. Sondan üçüncü bölüme geldiğinde hâlâ eski Galip gibi inanmakla inanmamak arasında kararsızdır, "inançsızlığı askıya alma" (Shelley miydi?) zorunluluğunu kavramamıştır, çünkü romanın bitmesine henüz elli dört sayfa vardır. "Aynada yüzüne bakarken üzerinde açıkça seçebildiği harfler ne esrarengiz bir kumpasın ya da delice bir oyunun uzantısı, ne de kendi kimliği konusunda kuşkular uyandırabilecek bir görsel yanılsama olarak gözük"ür. (372) Hâlâ "birisinin kendisini gözetlediğinden emindi[r]; birisi değilse bile en azından bir gözün"(376) Hâlâ *İslam Ansiklopedisi*'ni okumamış, gözün aynılık olduğunu anlayamamış, kendisini gözetleyenin sadece Orhan Pamuk adlı yazarı olduğunun farkına varmamıştır. Bunun için Celal'in ölmesi gerekir. Celal'in "öldürüldüğü" anda, F.M. Üçüncü'nün randevusuna gelmediğini (çünkü öyle biri yoktur) gören Galip, Park Otel'e giderek burada Şehzadenin Hikâyesini anlatır. Anlattıkça da "yeni bir insan olabileceğini [nihayet] *açıkça* anla[r] (...) şehrin ve hayatın içine girdiği esrarın ancak böyle, hikâye anlatarak çözülebileceğine inan[ır] (385) Demek ki, Galip'in okur/yazar (anlatıcı, estet) olabilmesi için, "Keşf-ül Esrar'daki hela aynasına, sokaklarda geçirdiği vakitlere aslında gerek yoktur: İki ayrı hikâye olamayacağına göre iki ayrı hikâyeci de olamaz, Celal'in ölmesi gerekir, bunu yapacak olan da yazardır. İyi ama o zaman "Keşf-ül Esrar" bölümüne ne gerek vardı? Üstelik, Galip, bu bölümden önce de ("Karlı Gece...") pekâlâ hikâye anlatabilmektedir. Demek ki, sonrasına hiç ihtiyaç yoktur (romanın ve okurun yoktur, yazarın olabilir). Ayna, her zaman kusurlu olmaya yargılıdır. Pera Palas mıydı? (Şu da dikkati çekiyor: "şehrin ve hayatın içine girdiği esrarın..." Hayat ve şehir mi esrarın içine girmiştir, yoksa tersi mi? Ama bir "ters" olmadığını, bu yüzden her şeye müsaade olduğunu daha önce öğrenmiştik.)

man çoktan önc sürülmüştü: Dinsel metinlerde, Nietzsche, Heidegger ve Blanchot'da, başka bir bağlam içinde de Freud'da vardı. Ama **Kara Kitap** iki şey daha yapmıştı: Her zaman çoktan'ı, metinlerarasılık ve metin "öz-göndergeselliği" (kendinden söz etmesi) tema/teknikleriyle birleştirerek mantıksal sonucuna götürmüş, tema ile tekniğin, tez ile illüstrasyonun ayırdedilemediği bir kitap olmuştu. İkinci olarak, bu tezin kendisi de bir bahaneydi burada, kitabın uzamasını mümkün kılan bir gereçti: Aşırı ciddiye alınması gerekmiyordu. "Keşf-ül Esrar"ın önemini de bu noktada kavradım. Burada anlatılan hemen her şey, kitapta daha önce söylenmiş, ima edilmişti, daha sonra da söylenecekti, artık ima edilemese bile.[14] İlk iki okuma, hep aynı şeyi okuyup durduğum izlenimini vermişti bana, üçüncüsünde bazı olaylar olduğunu da anladım, zaman ilerliyordu. Ama en talihsiz okuma da bu üçüncüsü oldu: Zamanın ilerlemesi, olay örgüsü, kitaptaki aynılığı ortadan kaldırmıyor, sadece bozuyor, tökezletiyordu. Özdeşlikle zaman arasındaki çelişme, kitabın öngörmediği, ama üstesinden de gelemediği bir çelişmeydi. Oysa **Kara Kitap**, tam bir simetri vaadinde bulunmuştu: "Çok az polisiye roman okumasına rağmen Galip bu romanlar hakkında sık sık atıp tutardı: İlk ve son bölümün tıpatıp aynı olduğu bir roman kurulabilmeliydi; gerçek sonu hikâyenin içine gizlendiği için görünen bir 'son'u olmayan bir hikâye yazılmalıydı." (99) Oysa romana ister istemez giren zaman ("olay örgüsü", okunmak, "keyifli") bu simetriyi bozuyor, **Beyaz Kale**'dekine benzer bir döngüselliğin kurulmasını önlüyordu. Gerçek şu ki, **Kara Kitap**, birbirine karşıt görünen iki vaadini de yerine getirememişti: (a) Yeni'yi aramaktan vazgeçin, size çeşitlemelerin, kıpır kıpır farklılaşmaların, yepyeni'nin keyfini tattıracağım; (b) Simetri, özdeşlik, her zaman çoktan.

Birinci vaadin *nasıl* tutulamadığını, çeşitleme olarak sunulanların daha çok tekrarlardan oluştuğunu buraya kadar gösteremediysem, bundan sonra da gösteremem. Bu vaadin *niçin* tutulamadığını, tutulamayacağını da söylemiştim, anlatmıştım, yazmıştım: Çeşitlemenin gerçekliğinin koşulu da büyük harfli Başkalığın, Öteki'nin kabul edilmesidir. *Bunun* niçin kabul edilemediği sorusu ise bizi bu yazının dışına çıkarır, postmodernizmi hazırlayan ruhsal ve toplumsal koşulların (birbirine indirgenmeden) psikanalitik ve tarihsel bir araştırmasının yapılmasını gerektirir. (Başka gece) İkinci vaadin tutulamamasına gelince, bu konuya aşağıda değineceğim, bu yazının son bölümünde, sondan bir önceki bölümünde. Ama önce, borcumu ödemeliyim, simetri kurma çabasının sanılandan daha güçlü olduğunu göstermeliyim.

Tahsin Yücel, **Kara Kitap**'ın yapısı ve motifleriyle ilgili üç temel eleştiri yöneltmişti: (1) kitaptaki motiflerin "birbiriyle fazla bağıntısı" yoktur, bu motifler "kaynağını anlatının yapısından almayan" bir takım rastlansal ve dışsal "oluntulardır"; (2) Bu yüzden romanın bir kapanma ya da bitiş ilkesi

yoktur, niçin daha önce ya da daha sonra bitmediğini bilemeyiz: "Bu parçaların yarısını çıkarın, hiçbir şey değişmez; bir bu kadar parça daha ekleyin, gene hiçbir şey değişmez"; (3) Roman hep sır'dan, esrar'dan söz ettiği halde bu esrarın ne olduğunu söylemez: "Öykü, kişinin giz ve gizlem karşısındaki bunalımını bile duyuramaz okura (...) Harflerin anlamlılığı konusunda bol bol gevezelik edilir, ama belirlenen hiçbir anlam yoktur. Kısacası, okur hep derinlik olduğu söylenen bir yüzeysellikle oyalanmak istenir." Birincisinden başlayalım.

Bu yazının daha önceki bölümlerinde, bir takım motifler arasındaki bağıntıya, hatta çeşitleme duygusunu bile söndüren aynılığa işaret etmiştim. Tahsin Yücel, "Boğaz'ın Sularının Çekilmesi" öyküsünün romanın bütünüyle hiçbir ilgisi bulunmadığını belirtiyor. Bence var: Kitaptaki bu ilk "kurmaca" parça, ilk "köşe yazısı", bir bakıma romanı başlatan "olay"ın izdüşümüdür: Celal'in belleğinin "kuruması" (ve böylece saklanarak Rüya'yı da yanına çağırması ve Galip'i arayışa yöneltmesi) ile Boğaz'ın sularının kuruması arasındaki koşutluğu görmek zor değildir. Dileyen, başka bağıntılar da kurabilir: Yeşil tükenmezin Boğaz'a düşürülmüş olması, bunun sonradan yazarlığı Celal'den devralacak Galip için "törensel" bir anlam taşıması, Arthur'un da babası Lothar'ın kayıp kılıcını denizde bularak Kral Arthur olması ve **Kara Kitap**'la Avrupa romansları arasındaki *intertextualite*, vs. Yücel, kitaptaki "göz" motifinin de bağlantısız olduğunu düşünüyor: "...kişiyi izleyen 'göz' izleği başka öğelere bağlanmaz, olayların gelişmesinde ya da kişinin tutumunda bir etki yaratmaz, yalnızca bir süs öğesidir." Bu da tam doğru değil. Göz motifi, başka bir motifle, kitaba "polisiye çeşnisini" ekleyen "izlenme" motifiyle ilgilidir; sonunda Celal'i öldürecek olan "kişi" de Celal ve Galip'i izlemektedir. Öte yandan, Celal'i ve sonra da Galip'i izleyen, gözetim altında tutan göz, onları *okuyan* gözdür: İkisi de birer metin (aynı metin) değil midir? **Kara Kitap**'ta bu "yorum" için de bir ipucu verilir. (Yukarda alıntılamıştık, tekrarlamayacağım.) Ancak, gözün romandaki asıl işlevi, sözcüğün Arapça'sında gizlidir: Gözün Arapçası *ayn*'dır. Bunun, aynılığın ve aynanın, kitapta asıl konuyu ve tekniği oluşturduğunu bir kez daha söylemeye gerek yok. Böylece göz, *ayn* olarak, kitapta görünüşte edindiği "yabancı göz" (sansür? süper ego?) anlamını da tersine çevirerek her şeyin aynı olduğunu, yabancılığa izin verilemeyeceğini ifade eden bir özdeşlik işaretine dönüşür. Ama yine de bu bağıntılar, kitaptaki öğeleri, motifleri birer süs olmaktan kurtarmaz. Şklovski'nin Tolstoy'un özcü yorumunu çelmek, sökmek için kullandığı eleştiri tekniklerinin bir roman haline getirilmesinin sonucu, dekoratif romandır çünkü.

Tahsin Yücel'in ikinci eleştirisi (yapısızlık), çözülmesi, sonuçlandırılması daha güç bir sorun alanına götürüyor bizi, çünkü geleneksel sanatların çöküşüyle birlikte kendileri de sorunsallaşan bir takım kavramların da tar-

tışmaya katılmasını gerektiriyor: Bütünlük, parça ile bütün ilişkisi, modelle örnek ilişkisi, tümelle tekil ilişkisi, vs. (Tekrarın, modernizmin karabasanı olduğuna değinmiştik.) Bu noktada, Yücel'in de hayranlığını kazanmış olan bir düşünürden, Claude Levi-Strauss'tan bir pasaj aktarmalıyız, destan ve mitolojilerin yerini alan daha sonraki anlatıların "içsel örgütlenme ilkeleri"nden yoksun olduğunu belirtiyor:

Yapısal içerik dağılmıştır. Gerçek mitlerdeki sıkı dönüşümlerin yerinde gevşek, cılız dönüşümleri buluyoruz şimdi. (...) Yapı, diziselliğe doğru yozlaşıyor. Bu yozlaşma, karşıtlıkların sadece ikizleşmelere dönüştüğü noktada başlar. Birbirini zaman içinde izleyen ama hepsi de aynı örüntüye göre biçimlenmiş epizodlar. Ve ikizleşmenin, tekrarın, artık yapının yerini aldığı noktada tamamlanır yozlaşma. Biçimin biçimi olan ikizleşme, yapının son nefesini de teslim alır. Söyleyecek hiçbir şeyi ya da çok az şeyi kalmış olan mit, bundan böyle hep kendini tekrarla-yarak varlığını sürdürür. (**Çiğ ve Pişmiş**)

Levi-Strauss, nostaljik bir antropolog, ürünü olduğu modern toplumdan çok zevk almadığı bilinir. Ama ortaya koyduğu sorun da bütün bir modern tür olarak *romanın* sorunudur. **Don Quijote**'nin tam bittiği noktada bitmesini sağlayan şey nedir? Sadece pikaresk romanın, sözgelimi Henry Fielding'in romanlarının değil, daha "sıkı" bir romancı sayılan Balzac'ın yapıtlarının da çoğu zaman her şeyin tıkıştırıldığı bir sandık odasına benzediğini yadsıyabilir miyiz? Joyce, **Ulysses**'i yazabilmek için Homeros'un destanını *dışsal* bir cendere gibi kullanmıştır; başka bir deyişle, modernist romanın bu en ünlü örneğinde bile giderilmez bir *rastlansallık* payı bulunur. Kuşkusuz, dışsal değil de içsel yapıdan, tinsel bütünlükten söz ediyor Yücel burada. Böyle bir şey vardır, ama ancak olaydan sonra, ancak yapıt tamamlandıktan sonra, her zaman zorunlu bir risk göze alınarak. Ve çoğu zaman da bu tinsel bütünlüğü elde etmek için bir takım dışsal kalıpları, yukardan aşağıya doğru uygulanan "modelleri" kullanmak, kurcalamak zorunda kalmıştır sanatçı, Joyce örneğinde olduğu gibi. Öte yandan, bu bütünlük bile yapıtın "başarısında" (asıl bütünlüğünde) sadece bir öğedir, yapıtın "an"larından sadece biridir. Nedir **Mutlak Çıkmazı**'nın tinsel bütünlüğü, tinseli de içinde olmak üzere her türlü bütünlüğü zehirleyen giderilmez bir yas duygusundan başka? Musil'in **Niteliksiz Adam**'ı da tamamlanmadan kalmış, oldukça dağınık bir romandır, ama bütünlük ve yapı kavramları bu yapıtın değerlendirilmesine (yapıttan zevk alınmasında) akla gelen en son ölçüttür.

Bütün bunlar, Yücel'in eleştirisini, bu eleştirinin içerdiği şiddetli soruyu geçersizleştirmiyor. Üstelik, modernizmin bu bütünlük ihtiyacına verdiği karşılıklar da var. Beckett'in bir cümleyi neredeyse matematiksel bir *permutation*'a sokarak içindeki anlam boşluklarını gösterme çabası, bunun negatif bir örneği. Görünüşte daha pozitif bir cevap, Schönberg'in on iki ton müziği. Başlangıç notasının ancak on iki notanın on ikisinin de geçmesinden sonra

yeniden kullanılabilmesi ilkesine dayalı bu müzik, görünüşte **Kara Kitap**'ın örgüsüyle de bir paralellik taşıyor (Anton Webern: "Başka her şeyi tek bir temel düşünceden geliştirmek!"). Çeşitleme, müziğin bu çok eski tekniği, burada da kurucu bir ilke rolüne yükseliyor. Bir bakıma, Lévi-Strauss'un sorun olarak gördüğü şeyin bir *tour de force*'la çözümün ta kendisine dönüştürülmesi bu. **Kara Kitap**'ta Yücel'in eleştirisine yol açan zaaf da işte tam bu noktada belirginleşiyor: Schönberg'in, özellikle de Alban Berg'in ve Webern'in müziğinin uyandırabileceği en son duygu, *Kara Kitap*'ta baştan sona kadar peşimizi bırakmayan o aynılık, değişmezlik duygusudur. Berg'de ya da Webern'de, müziği bir tür "yakın dinlemeye" alıp da işaret edebileceğimiz, el koyabileceğimiz bir motif *yoktur*; bütün müziksel malzeme öğütülmüştür. Adorno'nun **Modern Müziğin Felsefesi**'nde söylediği gibi, "her şey aynı kalır, ama bu aynılık kendini özdeşlik-dışı olarak ortaya koyar." **Kara Kitap**'ta ise bloklar halinde yanyana gelen ve rahatça özetlenebilen motifler var, bunların aldatıcı motifler olması, orada bir motif varmış etkisi yaratmak amacıyla öne sürülmüş "motif efektleri" olmaları da kitabın yarattığı o aynılık, değişmezlik, katılık duygusunu hafifletmiyor (oyun gerçekleşmiyor). Motifler ve bölümler arasındaki bağın gevşekliği, bir roman için olumsuz bir nokta olabilir, ama olmayabilir de: Fielding'de zaaf olan şey, Tolstoy'un kuvvetidir. **Kara Kitap**'ta asıl sorun, motifler, olaylar ve bölümler arası bağların gevşekliğinden çok, bir program uygulaması olmasıdır: Kültürün verileri, modern roman ve eleştirinin verileri, modern kültürün gittikçe daha çok ilgi duymaya başladığı eski kültürün verileri —bütün bunlar, hiçbir ciddi dönüşüme uğratılmadan, hiç bir "oyuna, oynaşmaya" sokulmadan olduğu gibi yanyana getirilmiş, gerçekten bir "ansiklopedik" roman ortaya çıkarılmıştır. Oyunun, farklılaşmanın, çeşitlemenin asıl koşulu olan Başkalık romandan kovulmuştur çünkü.

Bu noktada, başka bir eleştirmen, Tahsin Yücel'e şöyle bir itiraz yöneltebilirdi belki: **Kara Kitap** da tam bitmesi gereken noktada bitmiştir; bütün *olgunlaşma romanları* gibi o da kahramanın olgunlaştığı, kendisi inanmaksızın öykü anlatmayı öğrenerek Celal'in yerini aldığı noktada bitmiştir. Hayır. Bunun bir olgunlaşma olmaması, bir deneyim olmaması bir yana, Galip'in bu anlamda olgunlaşması romanın bitiminden yüz sayfa önce gerçekleşmiştir, hatta daha önce, geri kalan tekrardır. Bununla birlikte, kitabın biri on yedi, öteki on dokuz bölümlük iki kısımdan oluşmasının romanın konusuyla ilgili bir nedeni olduğunu düşünüyorum ben. Gözden, *ayn*'dan söz etmiştik, Arap alfabesinin 18. harfidir *ayn*. On yedi ile on dokuzu toplayıp ikiye bölersek bu rakama ulaşırız. Ama yanılıyor olabilirim. Hurufilik bulaşıcıdır.

Tahsin Yücel'in üçüncü eleştirisine ("bir esrar duygusu yaratmadan ve esrarın ne olduğunu söylemeden esrardan söz ediyor") gelince... Buna da şöyle bir

karşı-eleştiri yöneltilebilir: Yazarın amacı esrar duygusu yaratmak değil, esrardan söz eden bir roman yazmaktır. Öte yandan, asıl esrarın, esrar nedir diye sormadan ve fazla da inanmadan esrarı kabullenmek ("inançsızlığı askıya almak", Wordsworth müydü?) olduğunu **Kara Kitap** çoktan söylemişti zaten. E. A. Poe'nun "Çalınan Mektup" öyküsünde de, çalınan mektubun içinde ne olduğu söylenmez; belli bir etkiyi yaratmak amacıyla oradadır o mektup. Yüzeysellik de **Kara Kitap**'ın tezidir zaten: Ancak okumasını bilmeyen özcüler, tözcüler, yarım hurufiler, yüzeyin ardında bir derin anlam ararlar. Buna karşılık, ben de bir Tahsin Yücel'ci olarak şunları söyleyebilirim: yüzeyin oyalayıcı olabilmesi için, ardında bir anlam varmış "efektini" *gerçekten* yaratabilmesi gerekir. Gogol, mizah ve grotesk öğelerini sadece bir kitabı tamamlamak için kullanmıştır belki, ama bu mizah güçlüdür, yıkıcıdır, çünkü kendi karşıtıyla birliktedir. Don Quijote, bir yapısal gereçtir belki, ama çatışan duyguların toplandığı bir odaktır da.

Paradoks: **Kara Kitap**, yoğun bir çalışmanın ürünü olan bu yapıt, yine de bir emek eksikliğinin kurbanı oluyor: Negatifin emeği.

Tanpınar yapmıştı bunu: İlk dizesini bu bölümün başına aldığım şiir, önce bir ayna dinginliği, bir ebedi aynılık etkisi yaratır: "*Eşya aksetmiş gibi tılsımlı bir uykudan*"; ama kapanış dörtlüğü, her türlü kapanmayı askıya alan bir uzaklık, başkalık duygusunu devreye sokar; negatif, başından beri çalışmaktadır:

> Herşey yerli yerinde bir dolap uzaklarda
> Azapta bir ruh gibi gıcırdıyor durmadan.

Aynada Çatlaklar

Her zaman çok yararlandığımız *İslam Ansiklopedisi*, "ayn" maddesinde şunu da belirtir: "İlk şeklinin şimal sami kitabelerinde küçük bir daire (bizdeki *o*) olması, harfe *ayn* (göz) isminin verilmesine sebep olmuştur." Bir döngüselliğin amblemidir *ayn*, göz, ayna. Belirli bir döngüsellik, yalnız postmodern anlatının değil, genel olarak bütün düşünsel çabaların da idealidir. Düşüncenin bu kendi çıkış noktasına geri dönme isteğine, söylensel, "arkaik" bir anlam yüklenebilir: Evden kovulan, eve dönmektedir. Psikanalizin de, Freud'un "ölüm içgüdüsü" hipotezinden narsizm kuramına kadar, bu konuda söyleyebildiği şeyler olmuştur. Ama zihinsel emeğin ardındaki dürtüleri değil de kendisini betimlemek, açıklamak gerektiğinde, yetersiz kalır bunlar: Düşünce, daha önce konaklamış olduğu yerlere geri dönerek açık kalmış hesapları kapatmak istemekte, belki de ilerlemeyle durağanlık arasında, zamanla mekân arasında bir uzlaşma sağlamaya çabalamaktadır. Döngüselliğin de farklı biçimleri vardır ama. Biri, en basit ve en anlaşılmaz olanı, bildiğimiz dairedir:

Her zaman çoktan başlamış ve her zaman çoktan bitmiştir, sürekli bir harekettir, sürekli bir dönüş, o yüzden de hareket düşüncesinin mutlak, dolayımsız olumsuzlanışıdır (Möbius şeridi, dairenin asıl anlamını verir). Bir başka döngüsellik modeli, dışardaki ya da açıktaki bir noktadan başlayıp sürekli içe doğru kıvrılarak bir merkeze, bir aldırışsızlık noktasına doğru küçülen iç içe dairelerden oluşur (uykuyu düşünün burada, Beckett'i değil). Döngüdeki aynılığı askıya alabilen modeller de vardır: (Geri) dönen şeyle (geri) dönülen yer arasında bir temassızlık ya da bağdaşmazlığı imleyen modeller (Melih Cevdet'in **Teknenin Ölümü**'ndeki "Güvercinler" şiirini düşünün burada, **Güneşte**'deki "Hep Sonrası" şiirini, bir de Enis Batur'un **Sarnıç**'ındaki "Külah" şiirinin son dizesini: "*Döndüm ki, döndüğüm yerde değildim*") Kuşkusuz, hepimize rahat bir soluk aldıranı ve üstelik öncekilerin de payını vereni, *sarmal* döngüdür (helezon, yay); ne tuhaf, diyalektik ilerlemenin amblemi olan sevgili sarmal, aynı zamanda biyolojiden tanıdığımız *yaşamın* da modelidir ("çift sarmal", DNA). Neler söylenmez ki bu konuda, ben şu kadarını: Sarmalda, tematik gelişmeyle çıkış noktasının özdeşliği arasındaki gerilim (karşıtlık *ve* aynılık) korunmuştur; somyalardan, yataklardan ve eskimiş koltuklardan tanıdığımız yay, bu gerilimin ürünü ve temsilcisidir; hem yüzeyseldir, iki boyutludur, bir kağıdın üzerine yeşil kalemle çizilebilir, hem de hacımlıdır, üç boyutludur, bir fabrikada üretildikten sonra üzerine yeşil boya sürülebilir; başlayan şey hep aynı yere döner sarmalda, ama daha yüksek bir düzleme çıkmış olarak döner, ya da daha alçağına inmiş.

Bu dönüşlerin, döngüsellik modellerinin hepsi risklidir; model, icranın (oyunun, yorumun) başarısı için bir güvence sağlamaz.[15] **Kara Kitap**'ta uygulanacağı belirtilen daire modeli için de geçerlidir bu. Öykünün, olay örgüsünün, düz çizginin gerekleriyle tıpkılığın, ikizleşmenin, katlanmanın taleplerini bağdaştırmak zordur. Model, daire ideası, bu uzlaşmanın her zaman çoktan gerçekleşmiş olduğunu söyler, yazılmış ve yazılacak sayısız yapıt da hiçbir zaman tam gerçekleşmemiş olduğunu. Bu iki katı zorunluluk arasında seke seke ilerler iyi yapıt, sanki hiç farkında değilmiş gibi; öteki, geçtiği yerleri hep anımsar ama oralarda her zaman bir şeylerini unutur. Biri, belki de özdeşliği hiç amaçlamadığı için, sonunda kendine yeterli, kendiyle özdeş bir cisme, bir taşa benzemeye başlar; yer yer çizilmiş, arkası görülen bir aynadır öteki, mutlak benzerliği her zaman özdeşlik dışı kalan bir malzemeyle (dille) kurmaya çalışırken aynanın sırrının döküldüğünü, çünkü dökülebileceğini bile unutur. Bakalım bu deliklerden, çatlaklardan içeri: Siz, zorlu bir kurgu çalışmasında kaçınılmaz olan bazı önemsiz aksaklıklar göreceksiniz orada, ben (pinti ruhum) çok daha önemsiz aksaklıkların bile böyle bir çalışmayı daha

15. Anton Webern, *Yeni Müziğe Doğru*'da bu riske işaret etmişti: "Burada da sonuç berbat bir şey çıkabilir, tıpkı tonal kompozisyonda olduğu gibi; ama bundan ötürü kimse majör ve minörü suçlamamıştı."

baştan imkânsızlaştırdığını.

1. "*Günlerdir*". En önemsizinden başlayalım. **Kara Kitap**'ı ilk iki okuyuşumda hiçbir sürprizle karşılaşmadığımı, hep aynı şeyi okuyup durduğum izlenimine kapıldığımı söylemiştim. Köşe yazısı bölümlerindeki bazı çok başarılı üslup denemelerine, *pastiche*'lere (örn.: "Üç Silahşörler", "Apartman Karanlığı", "Kahramanı Benmişim", "Aynaya Girdi Hikaye" ve öykünün içinde "Kardeşim Benim" ve "Yalnızca Sadık Bir Okurunum" bölümlerinde F.M. Üçüncü'nün Celal/Galip'le telefon konuşmaları) karşın, bu tekrarlar, anlatının belki de kasıtlı olarak yeknesaklaştırılmış diliyle birleştiğinde, uyuşturucu bir etki yaratıyor, algıyı köreltiyordu. Polisiye yazarlarının, sözgelimi John Dickson Carr'ın, okurdan gerçeği saklamak için kullandığı bu teknik, bu gereç (hay allah!), burada tam tersi bir sonuç yaratıyor, okurla birlikte *metnin de* uyuşmasına, unutkanlaşmasına, kendi aynılık tezine fazlaca teslim olmasına yol açıyordu. Galip'in okur/yazarlığının sırrını bulduğu "Keşf-ül Esrar" bölümünde şunu okuyoruz: "...Hurufi resim ve edebiyatını *günlerdir* elden geçirirken ve dikkatle okurken..." (299; a.b.ç.) Galip'in Hurufi metinlerini günlerdir dikkatle okuduğu belirtilmektedir, oysa Galip daha yeni okumuştur bunları! Romanın süresine bakarsak, "Keşf-ül Esrar"ın olaylar başladıktan sonraki *altıncı* gecede gerçekleştiğini görürüz; Galip de aynı günün akşamüstü okumaya başlamıştır Celal'in kağıtları arasında bulduğu Fazlallah konulu metinleri ve F. M. Üçüncü'nün "Esrar-ı Nuruf ve Esrarın Kaybı" adlı kitabını. İlk gece, Rüya'nın kaybolduğu günün gecesidir, Galip hiçbir şey okumaz. İkinci geceyi arkadaşı Saim'in evinde geçirir, burada Saim ona "orta boy bir Türkiye haritasında adı gözükmeyen bir Kayseri kasabasından bir arkadaş"ın yazdığı "Anti-İbn-Zerhani ya da Tasavvuf Yolcusunun Yere Basan Ayakları" adlı kitabı gösterir ve Galip gerçekten de bu kitabın "sayfalarını dikkatle çevirir"; (73) ama birlikte asıl okudukları, Rüya'nın eski kocasının ilişkili olduğu "Arnavutlukçu" sol çevrelerin çıkardığı dergilerdir. Saim, kitabın ana tezine uyarak, bütün bu metinlerin, Maoculuğun, Bektaşiliğin, Fazlallahçılığın hep aynı şey ("komplo teorisi", yorum saplantısı, vs.) olduğunu söyler, ama bu Galip'in bir Hurufi metnini "*dikkatle okuması*" demek değildir. Sadece, metnin kendi aynılık tezinin, metnin içinde anlatılan olaylar ve olgular arasındaki farklılığı bulanıklaştırması, algıyı köreltmesi demektir. Galip, üçüncü geceyi, İstanbul içinde gezilerle geçirir (pavyon, manken atölyesi ve ötekiler). Dördüncü gece Celal'in köşe yazılarını okur; benim gibi savruk, dikkatsiz ve unutkan okurlar için belki bunlar da hurufi metinlerdir ama, romanın kendisi için böyle olmaması gerekir: Roman, eğer sadece bir tezin somutlanması ya da illüstrasyonu değil de roman olacaksa, ancak kullandığı çeşitli malzemeler arasındaki farklılığı vurguladıktan *sonra* bunların yine de aynı olduğunu kanıtlayabilir. Bunu da yazarın ya da roman kişilerinin sözleriyle, düşünceleriyle değil, ya özne(ler)in iç yaşantısıyla ya da

olay örgüsünden kaynaklanan bir dönüşle (bir "trük"le) yapar. Ama **Kara Kitap** bunlardan birincisini zaten reddetmekte (karikatüre dönüştürmekte) ikincisini de tam da bu aynılık tezi yüzünden gerçekleştirememektedir: "Her zaman çoktan", romanda enerjisini olay örgüsü ve tematik gelişmeden alan bir dönüşüme izin vermemiştir. Galip, beşinci geceyi de Celal'in Şehrikalp Apartmanındaki dairesinde geçirir; burada Celal'in gazete kesikleriyle "Hurufilik ve harf ilmi üzerine iki büyük kutusu yazı ve yayını" (26) bulur ama sadece Celal'e gelmiş mektupları ve yazdığı köşe yazılarını okur, zaten bir süre sonra da elektrik kesilir. Ancak altıncı günün sabahında gerçekten okumaya başlar Galip, ama şimdi de ilk okudukları, "Celal'in Mehdiler, sahte peygamberler, düzmece padişahlar üzerine" (235) ve "Mevlana üzerine yazdıkları"dır. (236) Galip, Hurufiliği okumaya 273. sayfada başlar ("Harflerin Esrarı ve Esrarın Kaybı" bölümünde). Daha sonra "günlerdir" denilecek olan süre, yoğun okumaya adanmış tek bir gecedir. Şimdi, bütün bu tartışmanın anlamsız olduğu ve zaten Galip'in Saimlerde kaldığı ikinci gece bir hurufi metninin "sayfalarını dikkatle çevirdiği" öne sürülebilir. Ancak, altıncı geceye kadar Galip'in hurufilikle ilgili fazla bir şey okumadığını yine *romanın kendisi* söylemektedir: Galip, altıncı günün sabahında Celal'in Mevlana konusunda yazdıklarını okurken, farklı konuları işleyen yazılarda aynı üslubun kullanıldığını keşfeder ve şöyle düşünür: "Daha sonra Celal'in Hurufilik üzerine yazdıklarının içine girdikten sonra okusaydı hiç aldırmayacağı bu küçük oyuna önem vererek Galip masasının üzerine yığdığı yazıları bir de bu gözle okumaya..." (239) Bir çelişkiyle, romanın yekpare olması gereken yüzeyinde açılan bir çatlakla karşı karşıyayız, kendi aynılık ilkesi uyarınca düzeltmeyi unuttuğu bir çelişki, doldurmayı unuttuğu bir çatlak. Ama bir anlamı da var, romanın dışına taşan, bizi belirli bir yazma tavrı üzerinde düşünmeye zorlayan bir anlam: Her şeyin aynı, çünkü her şeyin yazı, çünkü her yazının aynı olduğu tezini "işleyen" bir romanda, üstelik bunu da klasik öyküleme kalıbına göre yapmayı amaçlayan bir romanda, olaylar bu tezin vesilesine, *bahanesine* dönüşmek zorundadır ve hepimizin de bildiği gibi bu dünyada hiçbir bahane yeterince iyi uydurulmamıştır. Bu zorunlu savrukluğun yarattığı çatlaktan içeri baktığımızda **Kara Kitap**'ın yazımında şöyle bir hiyerarşinin kurulduğunu da görebiliriz: Romanın vaadettiği farklılaşmayı (oyunu, çeşitlemeyi) vermesi gereken epizodlar, aynılık tezinin buyruğuna girmiştir (bu yüzden de dekora dönüşmüş, dekorcunun zaman zaman dağılabilen dikkatine teslim olmuştur); ama bu tezin kendisi de bir vesile, bir bahane, bir "gereç"tir, yazarın mutlaka böyle bir (post)modern tezi işleyen bir roman kurma isteğinin oyuncağıdır (bunun bir sonucu, tezin çok aceleyle, bir çırpıda verilmek istenmesidir; daha 73. sayfada, Saim'in evinde "Anti-İbn-Zerhani" kitabının sayfalarını çevirir çevirmez, bütün romanı özetleyiverir Galip: " 'Bütün harflerin, bütün kelimelerin, bütün o kurtuluş hayallerinin ve işkence ve

rezalet anılarının ve bu hayallerin ve anıların sevinci ve kederiyle kaleme alınmış bütün yazıların anlattığı tek bir hikaye var!' demek geliyordu Galip'in içinden.") Olayın ve değişmenin aynılık tezine, bu tezin de yazarın onu mutlaka yazma isteğine yenik düşmesinin sonucu, "günlerdir" meselesinde gördüğümüz gibi, yazarın romandaki değişmeyi, olayların gelişmesini ve farklılaşmayı unutmasıdır. Aynılık tezinin (her şey harf) romandan kovduğu, bir yanılsama olduğunu ilan ettiği Başkalık, şimdi yazarın unuttuğu ama kitabın (harflerin) kaydettiği bir aksama, bir "sürçme" olarak geri dönmektedir. Bu da bizi romanın bağlamayı unuttuğu bir motife, "bastırılmış olanın geri dönüşü" (bilinçdışı) motifine getiriyor.

2. *Bilinçdışı.* Motif, Freud'un modern kültüre bir armağanıdır ve yine Freud'un kurcaladığı bir başka kavramla, "tekinsiz" ya da "uğursuz" (*unheimliche*) kavramıyla ilintilidir. (Freud, bastırılmış olanın geri dönüşü ve "tekinsiz olan" motiflerini, E.T.A. Noffmann'ın "Kum Adam" öyküsünü incelediği bir yazısında, yine **Kara Kitap**'ta karşılaştığımız "ikiz" ya da "çiftil" motifiyle birlikte ele almıştır.) Bu motif, ya da motifler topluluğu, romanın daha ilk sayfalarında belirir: Dede, "sonraları daha sık görecceği" sıkıntılı bir düşünü yormaya çalışırken Şehrikalp Apt.'nın "uğursuzluğundan" söz açar. (13) Birkaç satır sonra, uğursuz motifi, bastırılmış olanın değil ama "müsrif oğulun eve dönüşü"[16] söylenine bağlanır: "Galip, Dedenin aklındaki uğursuzluğun en büyük ve en tuhaf oğlunun eski karısı ve ilk oğlunu bir gün bırakarak yurtdışına gidişi ve yeni karısı ve yeni kızıyla (Rüya) dönüşü ile ilgili olduğunu daha o zamandan sezerdi". *İncil*'de olduğu gibi, sefih oğlun dönüşü, aile içinde bir huzursuzluğun başlangıcı olur: "Galip, Dedenin uğursuzluk dediği şeyin, belki de, apartmandaki bu tuhaf sıkışıklıkla (...) ya da *buna yakın belirsiz ve*

16. Müsrif oğulun geri dönüşü öyküsünün kaynağı *İncil*'dir: "Ve İsa dedi: Bir adamın iki oğlu vardı; bunlardan küçüğü babasına dedi: Baba, malından payıma düşeni bana ver. Ve baba varını onlara pay etti. Bir kaç gün sonra, küçük oğul her şeyi topladı, uzak bir memlekete gitti; ve orada sefahatle yaşıyarak malını telef etti. Ve hepsini sarfettikten sonra, o memlekette büyük bir kıtlık çıktı (...) Kendine geldiği zaman dedi: Babamın işçilerinden ne kadarının artan ekmekleri var, ben ise burada açlıktan helak oluyorum. Kalkayım, babama gideyim ve ona diyeyim: Baba, ben göke karşı, ve senin gözünde suç işledim; artık senin oğlun denilmeğe layık değilim; beni işçilerinden biri gibi et. Ve kalktı, babasına geldi. Fakat henüz uzakta iken, babası onu görüp acıdı, boynuna sarıldı ve öptü. Ve oğlu ona dedi: Baba, ben göke karşı, ve senin gözünde suç işledim, ben artık senin oğlun denilmeğe layık değilim. Fakat baba hizmetçilerine dedi: En iyi kaftanı çabuk getirin, ona giydirin, parmağına bir yüzük takın, ayaklarına çarık giydirin; ve besili danayı getirip kesin, yiyelim, eğlenelim; çünkü benim bu oğlum ölmüştü, dirildi; kaybolmuştu, bulundu. Ve onlar eğlenmeğe başladılar. Ve büyük oğlu tarlada idi; eve gelirken (...) musiki ve oyun sesleri işitti; (...) o kızdı, içeri girmek istemiyordu; babası dışarı çıktı ve ona yalvardı. Fakat o cevap verip babasına dedi: İşte bunca yıldır sana hizmet ediyorum, hiçbir vakit senin emrinden çıkmadım; ve hiçbir vakit dostlarımla eğleneyim diye bana bir oğlak vermedin; fakat senin malını kötü kadınlarla yiyen bu oğlun gelince onun için besili danayı kestin (...) Senin bu kardeşin ölmüştü, dirildi; kaybolmuştu bulundu." (Luka, 15:11-32)

korkutucu bir şeyle ilgili olduğunu düşünmüştü. Melih Amca (...) güzel karısı, güzel kızı (ile) bir akşam dönüp apartmana geliverince, *tabii ki*, Celal'in yaşadığı çatı katına yerleşmişti (...) Anne ile Baba, apartman aralığını ele geçiren farelerden ya da hizmetçi Esma Hanımın hortlak ve cinlerinden sözeder *gibi*, dün akşam çatıkatına yerleşenlerden sözediyorlardı." (17) Bu pasajda, bazı olguların ve düşüncelerin yananlamları arasında bir ilk eğretilme bağının kurulduğu görülmüş olmalı: Tekinsizin mekânlarıdır apartman aralığıyla çatı katı. İlki, bütün pisliklerin atıldığı yerdir, bastırılmış olanın, unutulmak istenenin mekânıdır; ikincisiyse bu itilmiş olanın sonunda dönüp geldiği yerdir (bunlar, romanın daha sonraki bölümlerinde de vurgulanacaktır). Bastırılmış olanın (bilinçdışı içeriğin) geri dönüşüyle günahkâr oğulun geri dönüşü arasında böyle bir analojinin anlamlı olup olmadığını tartışmak abestir: Amaç, bir atmosfer, bir genel etki yaratmaktır. Fareleriyle, hortlaklarıyla, "belirsiz ve korkutucu bir şey"iyle, işlenmiş eski günah düşüncesiyle ve şimdilik hafifçe değinilip geçilen "ensest" motifiyle (aileye, önce güzellikleriyle tanımlanan iki yeni dişi giriyor), okurda bütün bir çağrışımlar ve yananlamlar dizisini başlatması gereken bir atmosferdir bu. Postmodern romanın iki farklı okur tipini de kolladığını Eco'dan öğrenmiştik; burada da öyle: "Safdil" (ama polisiyeden zevk alacak ölçüde "işaret ve ipuçlarına" kendini kaptırmaya hazır) okur, bunu bir düğümün, bir esrarın başlangıcı olarak benimser; "bilen" okur ise bu işaret, ipucu ve çağrışımların bir esrardan çok *kendi kültürel dağarcığına* (Freud, vs) gönderme yaptığını sezerek, oyuna sahnenin arkasından bakan kişinin duyabileceği hınzır zevki tadar. Şunu ne kadar vurgulasak azdır: **Kara Kitap**'ta, işaretler, ipuçları, göstergeler, yeni bir anlama, oluşmakta olan bir anlama göndermez okuru: Çoktan oluşmuş, kodlanmış, okurun zihninde (kültür dağarında) *hazır bekleyen* anlamlara yönelir ve orada kalır.[17] Buradaki motifler grubunda da görüyoruz bunu: Günah, kir, aile içi romans, apartman boşluğu ve çatı katı, birkaç kuşak boyunca sürüp gidecekmiş gibi yapan uğursuzluk — bütün bunlar, Ödipal sahnesiyle ve psişik "topografisiyle" bir "Freudizm" imgesine göndermektedir. Ama Barthes'ın **Çağdaş Söylenler**'de kullandığı anlamıyla *söylensel* bir Freud'dur bu:

17. Yıllar önce, Oğuz Demiralp de *Oluşum*'da yayımlanan bir yazıda, benzer bir eleştiriyi Hilmi Yavuz'un şiirlerine yöneltmişti. Bu yazının yeniden yayımlanmasını dileyelim. Sonsuz tekrar, Küçük değişmelerle.

18. Barthes: "Söylensel söz, iletişime uygun hale getirilmek amacıyla *zaten* işlenmiş olan bir malzemeden yapılmıştır. (...) Söylensel sözün malzemeleri (dilin kendisi, fotoğraf, resim, posterler, törenler, nesneler, vb.) başlangıçta birbirinden ne kadar farklı olsa da, söylence yakalanır yakalanmaz sadece bir anlamlandırma işlevine indirgenir. (...) Paradoks gibi görünse de, *söylen hiçbir şey saklamaz*: İşlevi, çarpıtmaktır, silmek değil. Kavram, biçimle ilişkisinde örtükleşmez burada: Söyleni açıklamak için bir bilinçdışına gerek yoktur." *Mythologies* (Londra 1973) Barthes, kitabının sonunda, söylenin bir başka işlevinin de "özdeşleştirmek" ya da "aynılaştırmak" olduğunu söyler:"...Öteki'nin belirme tehlikesinin bulunduğu yerler, birer ayna haline getirilir."

Freud değil, "Freud vs."dir.[18] Modern kültür sahnesindeki ortalama okurun (tercihan bir yabancı dil, mümkünse Boğaziçi) zihnindeki "Freud" telini titreştirmek için devreye sokulmuştur ve bunun için de imgeyi oluşturan öğeler (örn.: eve dönüş ile yüze çıkış) arasındaki bağ kasıtlı olarak gevşek tutulmuştur: Ne kitapta ne de okurun zihninde motiflerin sorunlaşmasına, öğütülmesine, bir takım tellerin koparılmasına meydan verilmemelidir. Atmosfer, "*mood*", yeterlidir. (Atmosfer sözcüğüne haksızlık mı ediyorum burada, "atmosfer efekti" mi demeliydim acaba?)

"Fikrin", hatta kuramın, modernist romana da girdiği görülmüştür. Sözgelimi Mann'ın **Büyülü Dağ**'ının başkişileri çeşitli dünya görüşlerini (liberal ve ateist hümanizm, komünizme çok benzeyen bir kolektivist Cizvitlik, emperyalizmin daha eski bir dönemine denk düşen bir serüven ve bireysel yaratıcılık ideolojisi) temsil ederler. Hayır, temsil değil *icra* ederler, bir bakıma *infaz* ederler. Sonuna kadar "oynanan", harekete geçirilen kuramlar, kendi kendilerini de çözerek, iç çelişkilerini ve zembereklerini sergileyerek romanın sonundaki Dünya Savaşı'nın karanlığına göçerler. Proust'la da Bergson arasındaki yakınlığa da işaret edilmiştir (daha eski bir dönemin modasıydı bu da), ama kendi *duree* ("*Geniş, yekpare bir ânın / Parçalanmaz akışında*") kavramını Proust'un nasıl sorunlaştırdığını, koşullara bağımlı kıldığını farkeden dürüst Bergson, sonunda "Proust'un materyalizminin kendi düşünceleriyle pek ilişkisi olmadığını" okur ve eleştirmenlere anımsatmak zorunda kalmıştır.

Ama çok erken mi yargıladım? İzlemeye devam edelim öyleyse "bilinçaltı"nın yeşil telini, "atmosfer olarak bilinçdışı"nı. Romanın Proust'u da anımsatan bir bölümünde, Galip, kaçak karısının yaşamındaki esrar üzerine düşüncelere dalmıştır; "istatistiklerin ve bürokratik sınıflamaların 'ev kadını' diye adlandırdığı o anonim kişinin" yaşamında "gizli, esrarlı ve kaygan bir bölge" olduğunu düşünmektedir:

Tıpkı Rüya'nın hafızasının derinliklerindeki anlaşılmaz bölgeler gibi, bu gizli, kaygan bölgenin esrarlı bitkiler ve korkutucu çiçeklerle kaynaşan bahçesinin kendisine bütünüyle kapalı olduğunu bilirdi Galip. Bütün sabun ve deterjan reklamlarının, fotoromanların, yabancı dergilerden çevrilmiş en son haberlerin ve çoğu radyo programlarının ve gazetelerin renkli eklerinin ortak konusu ve hedefiydi bu yasak bölge, ama onlardan çok daha ötede, onlardan çok daha esrarengiz ve gizliydi de (...) Rüya'nın hâlâ sık sık görüştüğünü bildiği, ama yıllardır kendi-sinin görmediği bir kadına bir pazar gezintisinde birlikte rastgeldiklerinde, Galip kendisine yasak olan kaygan ve ipeksi bölgeyle ilgili bir ipucuna, o yasak bölgeden çıkma esrarlı bir belirtiye rastlamış gibi bir an şaşırır ve yeraltına itilmiş yaygın bir tarikatın artık kendisini gizleyemeyen esrarıyla yüzyüze gelmiş gibi duraklardı (...) Hadım edilmiş harem ağalarının kilit üstüne kilit vurarak sakladıkları *o sır gibi*, hem çekici hem iticiydi bu bölge: Varlığı herkes tarafından bilindiği için, bir kabus gibi dehşet verici değildi belki, ama hiçbir zaman tarif edilip adlandırılmadığı için esrarlı, ve yüzyıllardır kuşaktan

kuşağa geçmesine rağmen, hiçbir zaman bir gurur, güven ve zafer kaynağı olamadığı için de bu esrarı açıklıydı. Bir ailenin bütün üyelerini yüzyıllarca izleyen bir uğursuzluk gibi bir tür lanet olduğunu düşünürdü bazan Galip bu bölgenin...(55)

Birkaç şey birden gerçekleştiriliyor bu pasajda. Önce bir "iç dünya", "iç mekân" imgesi öne sürülüyor. Yine kodlanmış, hazır devralınmış, "anlaşılmaz", "gizli", "kapalı", "yasak" ve "ipeksi" gibi sıfatlarla santimantalizmin taleplerine göre oluşturulmuş bir imge. Ama "yeraltı" ve "kaygan" terimleriyle de Freud'un topografisine ve bilinçdışı kavramına göz kırpılıyor.[19] Burada, "iç dünya" ile bilinçdışı kavramlarının örtüşüp örtüşmemesi hiç önemli değildir; amaç, "kadınsılık" söyleniyle de bitişen bir "içsellik" efekti yaratmaktır: Gümrükçü Rousseau'nun resimlerini anımsatan bir "bitkisellik", "egzotiklik" ve yabancılık imgesinin de yardımıyla gerçekleştirilen bir efekt. Bu içselliğin bir arzu üretim merkezi olduğu ve bu yüzden satıcıların, reklamcıların, medyacıların ve her türlü kitle kültürünün kuşatması altında olduğu, ancak bu kuşatmaya karşı inatçı bir direnç gösterdiği ("çok daha ötede, çok daha esrarengiz ve gizli") belirtilerek santimantalizmle yapılmış sözleşmeye sadık kalınır — romanın ve okumanın sürmesi için zorunludur bu. Ama işte bu noktada bir zorluk, **Kara Kitap**'ın kendi aynılık tezi açısından aşılması imkânsız bir çelişki belirir. Bir yandan, okur kitlesiyle, edebiyat dünyasıyla yapılmış sözsüz sözleşmeyi sürdürmek ve romana bir başlangıç düğümü sağlamak için, töz, öte taraf vurgulanmalı, "bilinçdışı benzeri" bir şey yaratılmalıdır. Ama bu imkânsızdır; iki nedenle: Kitap, kendi aynılık ve katlanma yasası gereğince, bilinçdışının (Başka'nın, Öteki'nin) bir yanılsama olduğunu sadece Galip'in "esrarı keşfetmesinden" sonra (esrar olmadığını ama varmış gibi oynanacağını kavramasından sonra) değil, her yerde her zaman çoktan belirtmiş, sezdirmiş olmak zorundadır. İkincisi ve asıl önemlisi, bilinçdışı yaratılamaz; şeytandan farklı olarak, temsil de edilemez. Bu yüzden, **Kara Kitap**'ın bilinçdışısı, tıpkı kendisini kuşatan magazinler gibi, çok renkli bir bilinçdışı olur; bir kitap kapağı olarak bilinçdışı, bir Gümrükçü Rousseau posteri olarak bilinçdışı, bir hafta sonu ilavesi olarak bilinçdışı. Böyle bir imgenin, okurun zihninde "yeraltı" ile, "kuyu" ile ilgili her şeyi harekete geçirmesi ve kendi çevresinde toplaması mümkündür. Böylece bir bilinçdışı bulamacı yaratılır. Değdiği, bulaştığı yerde bir esrarlı parıltı yaratacak bir sıvı, bir ecza, bir sır. Bedii Usta'nın yeraltına itilmiş manken atölyesi de bu *permutation*'un

19. Freud, bilinçdışında geçerli olan "birincil süreçlerin", "kaygan, devingen ve özgürce akan" bir enerji içerdiğini belirtmiştir. Proust da romanın beşinci kitabında, Albertine ve ona benzeyen kadınlar üzerinde düşünen Marcel'e şunları söyletir: "Elinizde tutarken bile kaçak bir varlıkları vardır böyle insanların. Onların uyandırdığı ama başkalarının, hatta daha güzellerinin uyandıramadığı duyguları anlayabilmek için, hareketsiz değil de hareket halinde olduklarını hesaba katmamız ve fizikteki hız işaretine benzer bir işareti kişiliklerine eklememiz gerekir."

içine girerek cezadan payını alır. "Kıpır kıpır kıpırdanmaya çalışan, sanki bir şeyler yaparak yaşamak isteyen (...) teninden ışık gibi hayat fışkıran" bir manken kalabalığı vardır yeraltındaki bu atölyede. Celal, mankenlerden birine "korkuyla, tutkuyla" yaklaşarak, "ondaki canlılıktan yararlanmak, bu gerçekliğin, bu dünyanın sırrını elde etmek" ister(61). Henüz Celal'in kendisi için yazdığı senaryoyu oynayan Galip de sürüklenir bu atölyeye. Celal'in ve İbn Zerhani'nin hınçlı müritlerinden biri olduğu anlaşılan rehber, atölye hakkında bilgi verirken, "yeraltına doğru kaçınılmaz bir zorunluluk sonucu kazılan her dehlizden, her derin tünelden sonra yer üstünde inanılmaz alt üst oluşların gerçekleştiğini, yeraltı uygarlığının kendisini oraya iten yeryüzünden intikamını her seferinde aldığını öfkeyle anlatır"(177). Bu bastırılmış olanın geri dönüşü motifi, bir sayfa sonra, bir "Walpurgis Gecesi" ya da "Ölüm Dansı" *pastiche*-efektiyle birleşir: "...sıcak bir yaz günü, yukarıda bütün İstanbul ağır bir öğle sıcağının *içinde* sinekler, çöpler ve toz bulutları *içersinde* uyuklarken, aşağıda, yeraltının soğuk, nemli ve karanlık dehlizlerinde sabırlı iskeletlerle (...) mankenlerin, hep birlikte bir şölen, büyük bir eğlence, yaşamı ve ölümü kutsayan ve zamanın ve tarihin ve yasaların ve yasakların ötesine geçen bir şenlik düzenleyeceklerini (...) bu şenlikte mutlulukla dans eden iskeletlerle mankenlerin kırılan şarap kaseleriyle fincanların, müziğin ve sessizliğin ve çiftleşme takırtılarının dehşetini ve coşkusunu..." (178-79) Bir Bosch posteri olarak bilinçdışı. Eğer, bu motifin, okurun zihnindeki "marazi, grotesk, karanlık şey" telini titreştirmekten başka bir işlevi olsaydı, "kolektif ya da toplumsal bilinçaltı" düşüncesinin, bireyin bir aile içine doğuşundan kaynaklanan bilinçdışıyla herhangi bir bağıntısı olup olamayacağı tartışılabilirdi. Ama başka bir işlevi yoktur, tıpkı Celal'in "Göz" yazısında ya da başka yazılarında olduğu gibi burada da "bilinmeyen"in işlevi sadece bir "*mood*" yaratmaktır. Bununla birlikte, bilinçdışı motifinin romanla daha örgensel bir bağı olduğu, çünkü Celal'in kişisel tarihindeki belli bir düğüme işaret ettiği de öne sürülebilir. Öyle ya, Celal'in kendisini reddeden babasıyla ilişkisi kopmuş, (iğdiş edilmiş) değil midir? Ve "güzel üvey anneye" duyduğu ilgide bir ensest çeşnisi yok mudur? (Roman, bu ensest motifine birçok yerde dokunup çekilir. İlgiyi canlı tutmak için bu kadarı yeterlidir.) Celal, bu Ödipal dramı bilinçsizce yaşamaz elbet. Bir okur/yazar olduğu için bunun çoktan Freud tarafından temalaştırıldığını bilir. Bu yüzden o da kendi durumunu anlatılaştırır, bastırılmışın geri dönüşü için çeşitli eğretilemeler yaratır. Bunlardan ikisi, "kuyu" ile "apartman aralığı"dır. Kovulduğu Şehrikalp Apt.'na değindiği bir yazıda, evin geçmişinde "hemen yanıbaşında duran bir kuyu"dan söz eder, bunun Şeyh Galip ve Mevlana'nın da "hikaye ettikleri" kuyu olduğunu söyler. Bu kuyu, "apartmanda yaşayanların hafızalarının derinliklerinde yatan bir sırla yakından ilgili"dir. "Bir masal kuyusu gibi içinde *yarasalar*, zehirli yılanlar, akrepler, fareler kaynaşan" bu kuyu, Celal'i dışlayan ailenin "gençlik gü-

nahları"nın, "utançları"nın saklandığı yerdir. Ve bir süre, "utançlarının üstünü toprakla örten çaresiz hayvanlar gibi, içindeki yaratıklar, anılar ve esrarla birlikte kuyuyu unutmayı" başarırlar. Ama işte bu noktada bastırılmış olan, tam da bastırıldığı yerde geri döner: "Bir sabah, anlamsız insan yüzleriyle kaynaşan gece rengi bir kabustan uyandığımda, kuyunun üstünün örtüldüğünü gördüm. O zaman, aynı kabusumsu duyguyla, kuyu denen yerde şimdi tersine çevrilmiş bir kuyunun yükseldiğini korkuyla anladım. Esrarı ve ölümü pencerelerimize getiren bu yeni yerden yeni kelimelerle söz ediyorlardı artık: Apartman aralığı, apartman karanlığı..." (191) Burası, "kaçmak isteyip de kaçamadıkları, unutmak isteyip de unutamadıkları bir korku gibiydi (...) talihsizlik ve uğursuzluğun da buradan sızdığı hayal edilebilirdi. Üstlerine *boşluğun lacivert ve ağır dumanı gibi* çöken felaket bulutları da (iflaslar, borçlanmalar, evden kaçan babalar, aile içi aşklar, (...) ölümler) apartmandakilerin aklında karanlığın tarihiyle yakından ilişkiliydi: Unutmak istedikleri için hafızalarında sayfaları birbirine karışan kitaplar gibi." (193) Evet, herşey birbirine karışmıştır, tıpkı Rüya'nın "gizli, kaygan bölgesini" hedef alan renkli dergiler gibi, tıpkı **Kara Kitap**'ın kendi okurlarının zihninde harekete geçirmek istediği "bilinçdışı" imgesi gibi. Bunun böyle olduğunu kitabın kendisinin söylemesi, okurların kendilerini kitaptan daha akıllı sanmalarına izin vermeyecek kadar nazik olması, bu imgenin işlevini değiştirmez yine de: Okurdaki "Freud vs." önyargısına bir rüşvet vermek ve günümüz insanında keyifli bir tatil arzusu gibi hep hazır bekleyen o "marazilik eğilimini" okşamak. (Korku filmlerine bayılmaz mıyız?) Bunun ahlak-dışı bir tutum olduğunu söylemiyorum (geçici olduğunu hiç sanmadığım bu yorgunluk anında böyle bir şey söylenebilirdi oysa): **Kara Kitap**, "zehirli yılanlar, akrepler, fareler" ve hele "kuyu içindeki yarasalar" gibi büsbütün abartılmış grotesk öğelerin yardımıyla, bu *obscurantist* (karanlıkçı?) eğilimle kendi arasına ironinin mesafesini koyabiliyor. Zaaf şurada: Nötr ve risksiz bir ironi bu: Her şeye aynı kolay (cı)lıkla uygulanabiliyor, kendi iç gerilimi ve yıkıcı potansiyeli olan bilinçdışı gibi kavramlarla gerçekten yüzleşmeyi göze almıyor.

Aynadaki çatlaklardan, yeşil çizgideki kopukluklardan söz ederek başlamıştık bu bölüme. Kitabın kendi aynılık yasasına göre, bilinçdışının eğretilemesi olan "apartman aralığının" finalde de bir işlev kazanması beklenirdi. Gerçekleşmiyor bu. Doğru, son sayfada da (uzunca bir aradan sonra) karşılaşıyoruz bu imgeyle, ama oraya zorla iliştirilmiş dekor izlenimini veriyor, evden heyecanla çıkan adamın kapıyı tam kapatmayı unutması gibi, yazar da yoğun bir emek gerektiren bir romanı tamamlamanın haklı sevinciyle daha sıkı bir bağ kurmayı unutmuş gibi sanki. Rüya'nın eski eşyalarından söz ederken şöyle diyor anlatıcı/Galip: "...tıpkı apartman karanlığından geri dönen eşyalar gibi, bir gün anılarıyla birlikte bu hüzün eşyalarının da bana tek tek geri geleceklerini düşlerdim." (426) Ama bu hüzün eşyaları apartman aralığından değil,

başka yerlerden, Celal'in eski kutularından, Galip'in yazıhanesindeki eşyalar arasından, Hale Halanın evinden geliyor (425). Romandan dışlanan başkalık, kendi eğretilemesi olan apartman aralığını romanın sonunda bir süse, aynılık (daire) ilkesine sadık kalmak için oraya konulmuş bir dekor öğesine dönüştürerek **Kara Kitap** apartmanının üst katında yeniden ortaya çıkıyor.

Son bir nokta. Hep bilinçdışından ve bilinçdışı eğretilemelerinden (efektlerinden) söz ettik. Oysa kitapta "bilinçdışı" sözcüğünün bir kez bile kullanılmadığı öne sürülebilir. Evet. Ama onun yerine, kavramın magazin karşılığı olan "bilinçaltı" kullanılıyor: F. M. Üçüncü, Galip/Celal'e: "...bir kenar mahalle camiinin asimetrik dikenleri ve simetrik eğrelti otlarıyla kaplı arka bahçesini anlatırken sessiz, karanlık ve kör bir kuyudan sözetmiştin. Üç sıfatla çizdiğin o gerçek kuyuyla, gözlerimizi beton minarelerin yüksekliklerine değil, geçmişimizin bilinçaltında kalan kurumuş karanlık kuyuların yılanlarına ve ruhlarına çevirmemiz gerektiğini ustalıkla ima ettiğini anlamıştım." (325) Hiçbir şeyi ima etmediğini söylemenin zarif bir yolu. Tehlikesiz ironi.

3. *Üçüncü geceye* geldik. Galip'in romanda üçüncü gecesi. Benim **Kara Kitap**'taki üçüncü okuma gecesine çok benzediğini göreceksiniz.

Proust'un bir başka hayranı, T.W. Adorno, **Minima Moralia**'da şöyle der: "Proust, okurların kendilerini yazardan daha zeki sanıp da sonradan mahcup olmalarına meydan vermeyecek kadar naziktir." Gerçekten de, anlatısında, açıklanmamış, anlatıcının kendisince yorumlanmamış hiçbir şey bırakmamaya çalışmıştır Proust. Bu çabanın **Kara Kitap**'a da bir düstur sağladığı görülüyor. Saim, "Anti-İbn-Zerhani" adlı kitabı Galip'e tanıtırken şunu söyler: "Ölümsüzlük isteyen her Türk'ün, hem kendi kendisinin Johnson'u, hem Boswell'i, hem Goethe'si, hem de Eckermann'ı olmak zorunda kalacağını kanıtlıyor bu kitap." (74) Başka bir deyişle, şerh de metin kadar kitabın kendi içinde yer almalı, verdiği cevapların sorularını da yine kitabın kendisi sormuş olmalıdır. Bu ilke, romanın sonunda da tekrarlanır. Celal'le Rüya ölmüştür, Galip de Melih Amcayı iki üvey kardeşin son kaldığı eve getirmiştir: "Gözyaşları. Sessizlik. Yabancı bir evin iç sesleri. Galip, Melih Amcaya, bir an önce köşedeki bakkaldan rakısını alıp eve dönmesini söylemek istedi. Onun yerine, bir daha düşünmeyeceği ve soruları kendileri sormak isteyen okurların atlarlarsa (bir paragraf) iyi edecekleri şu soruyu sordu kendi kendine." (415) Soru, Galip'in durgunluğuyla, hüzünlülüğüyle, öykü anlatamamasıyla ilgilidir ama bizi sorunun kendisinden çok, bu cümlenin anlamı, performansı ilgilendiriyor şimdi: Anlatıcı/yazar, daha önce romanın "ima ettiği" her şeyi, kullanılan her tekniği açıkça adlandırmış olduğu gibi, şimdi bunu da adlandırmaktadır: Metin ve cevap kadar, şerh ve soru da yazara aittir (Barthes, "yazarın silinmesi ve okurun özgürleşmesi" ile bunu kasdetmemişti).

Yine de sorulması gereken bir soru var. Şu üçüncü geceye ilişkin soru: Bu kadar çok olayın tek bir geceye sığması mümkün müdür? Bunun cevabı var, ama sorusu yok **Kara Kitap**'ta: Aynanın çatladığı yerlerden biri. Saat tutacağız.

Romanın üçüncü sabahında Galip arkadaşı Saim'in evinden çıkar, yazıhanesine uğrar, sonra Milliyet'e gider ve Neşati'yle görüşür, yazıhaneye döner, biraz kalır, yemek yer, çıkar ve Nişantaşı tarafına döner, 2.45 matinesine Konak sinemasına girer, çıktığında saat 4.30 civarında olmalıdır, "erken çöken karanlıkta" eve döner, "*çok sonra*" yatağa uzanır ve uykuya dalar. Uyandığında, "*hava kararalı çok ol*"muştur. (113) Burada durup, saatin kaç olduğunu belirlemeye çalışalım. Galip, eve 4.35'te dönmüştür, "çok sonra" yatağa uzandığına göre, uyuyakaldığında saat en azından 5.15 olmalıdır (bu "çok sonra" belirteçinin Orhan Pamuk'ta artık tik haline gelmiş bir alışkanlık olduğunu kabul etsek bile, 45 dakikadan daha kısa bir süreye "çok sonra" denilemeyeceğini düşünüyorum; öte yandan, "sonradan", "sonraları" ve "çok sonraları" gibi ifadelerin *Kara Kitap*'ta bir *işlevi* olduğunu da göreceğiz). Galip'in kısa bir süre uyuduğunu düşünelim, uyandığında saat en azından 6.15 olmalıdır. Uyandıktan sonra yıkanır, masaya oturup "ipuçları üzerinde bir süre çalış"ır, "tıraş olduktan *çok sonra*" evden çıkıp "İlyas Et Lokantası" olduğunu düşünebileceğimiz bir yerde yemek yer, yemeği beklerken Celal'in pazar yazısını da "dikkatle" okur. Bunlar için de en az iki saat gerektiğini düşünürsek, Galip'in lokantadan çıkarak gece yolculuğuna başladığı anda saatin 8.15 olduğunu varsaymamız gerekir. İşler de bu noktada çatallaşmaya başlar.

Galip, bir taksiyle Rüya'nın eski kocasının Bakırköy gecekondularındaki evine gider. Pazar gününün görece rahat trafiğinde yarım saatte Sinanpaşa'ya varsa ve bir on dakikada da evi bulmuş olsa, zili çaldığında saatin 9.00'u gösteriyor olması gerekir. Oysa Galip, "geceyarısı rahatsız ettiği için" özür dilemektedir! (116) Elimizde aynı olay için iki ayrı saat var şimdi. Birincisi, inanmak zorunda olduğumuz, anlatıcının verdiği saattir. Bunun 12.00 değil de 11.00 olduğunu varsayalım (ama daha geri gidemeyiz: eğer sadece 10.00 olsaydı, Galip'in "geceyarısı" yerine "gece vakti" ya da "gecenin ortasında" gibi bir şeyler demesi gerekirdi). Bir de benim saatim var: 9.00. İkisinin de izini süreceğiz.

Galip'in eski kocanın evinde "üç saat" kaldığı belirtilir. Demek evden çıktığında saat 02.00 ve 12.00'dir. Bakırköy'e kadar yürüyerek gelir, istasyonda "yarım saat" tren bekler, trenle Sirkeci'ye gelir, taksiyle Galatasaray'a çıkar. 1 saat 15 dakika süre verelim bu yolculuğa: 03.15 ve 01.15'tir şimdi. Randevu evine gidip "Türkan"la "İzzet" gibi yatar. Yatmadan önce dört sayfa konuşurlar, yatarken de "jimnastik yarışmasında zorunlu hareketleri yapan yarışmacıyı değerlendiren jüri üyeleri gibi, belki onlardan biraz daha neşeyle,

kadının hünerlerini aynada *gözlerini doyura doyura tek tek* seyreder"ler. (137) Böyle bir neşenin iki saatten az sürebileceğini düşünmek bile istemem: 05.15 ve 03.15.

Galip randevuevinden çıkar, ama şimdi de saatin sadece "biri geçtiği" belirtilmektedir. Üç ayrı saatle devam edeceğiz öyleyse, birincisi ve üçüncüsü Galip'in, ikincisi benim: Beş on beş, üç on beş, bir. Galip İskender'e rastlar, "Beyoğlu'nda *aşağı yukarı* yürüdükten sonra, 'Gece Kulübü' yazan pavyona" girer: 05.25/03.25/01.10. Pavyonda "karlı gecenin aşk hikayeleri" anlatılır. Kadının hikayesine 5 dk, yaşlı yazarınkine 15 dk, konsomatrisinkine 10 dk, fotoğrafçınınkine 15 dk, garsonunkine 5 dk, "kabak kafalı adam"ınkine (F.M. Üçüncü) yine 5 dk ve Galip'in öyküsüne de 20 dk ayırırsak (normal bir tempoyla okunuşları bile bu kadar sürer), arada "yorumlarla" ve fotoğraf çektirmeyle geçen süreyi hesaba katmasak bile, Galip'in pavyonda en az 1 saat 15 dakika kaldığını kabul etmemiz gerekir: altı kırk / dört kırk / iki yirmi beş. Ama öyküler bittikten sonra da "pavyon boşalana kadar oynadılar, eğlendiler, güldüler" denir. (164) Bir on beş dakika da buna: altı elli beş / dört elli beş / iki kırk.

Pavyondan sonra *yürüyerek* Kuledibi'ndeki manken atölyesine gidilir. Ama şimdi de saatin "gecenin ikisi" olduğu belirtilmektedir (172): 7.00/5.00/2.45/2.00. Galip, yoğun bir deneyim yaşar manken atölyesinde. Rehber'in anlattığı bütün o kumpas, itilme ve yeraltına çekilme, kendisi olma ve başkası olma öykülerinin en az 1,5 saat sürdüğünü düşünmek gerekir, adam telgraf üslubuyla konuşmamaktadır çünkü: 8.30/6.30/4.15/3.30 (benimki, ikincisiydi). Atölyeden sonra, Belkıs'la Galip, "uzun bir yolculuktan sonra" Süleymaniye Camii'ne giderler. Burada da Caminin önündeki duraklama, Caminin içindeki oyalanma, minarenin şerefesine çıkıp buradan yavaşça tan ağarmasını izleyebilmeleri için en az bir yarım saatin geçmesi gerekir: 9.00/7.00/4.45/4.00. Ama tam bu noktada sabah ezanının okunduğu belirtilir: Kış aylarından birinde olunduğuna göre saat 6.00 civarındadır! (184) Galip'le Belkıs, arabaya binip Belkıs'ın Nişantaşı'ndaki evine gelirler. Bu arada, Belkıs, kendi kocasıyla aralarındaki aşkı, Galip'le Rüya aşkını taklit ederek öğrendiklerini anlatır. "Kahvaltı sofrasına oturduklarında açık perdeler arasında odaya parlak bir güneş ışığı" vurmaktadır. Kış sabahlarında odaya parlak bir güneş ışığının vurması için saatin 7.00'ı geçmiş olması gerekir. Bu hesaba göre yukardaki beş ayrı saatten (çünkü bir beşincisi de eklenmişti en son: 9.00/7.00/4.45/4.00/6.00) birincisi, ikincisi ve beşincisinden biri doğru olabilir. Ama hep birlikte doğru olmaları zordur. Bundan sonra uzun bir kahvaltı sahnesinde, arzuyu bir modelden öğrenmek (kendisi olmak için başkası olmak) motifini derinleştirir Belkıs, sonra da " 'bütün bunlarla ilişkili gördüğü' Şehzadenin Hikayesini anlatmaya başlar" (189) Galip, öykünün bir noktasında uyuyakalır. Uyandığında

yine kahvaltı masasına geçer, Celal'in yazısını yeniden okur, sonra da Belkıs'a "kaybolan bir kutu kaşifinin" öyküsünü iki kez anlatır. Bütün bu konuşma, öykü anlatma, uyuma ve yine öykü anlatma için de bir dört saat ayıralım. Şimdi saat 13.00, 11.00, 8.45, 8.00 ve 10.00'dur. Tam bu noktada Belkıs "ama vakit öğleyi geçti" der. Bu hesaba göre sadece Galip'in birinci zamanlaması doğrudur.

Şimdi işin güzel yanına geliyoruz: Bu tek bir an için ayrı saatler kargaşasına hazırlıklı olmamızı yine *romanın kendisi* her zaman çoktan söylemiştir bize: "Dünya dediğimiz rüyalar alemi, bir uykudagezerin şaşkınlığı içinde kapısından giriverdiğimiz bir evse eğer, edebiyatlar da, alışmak istediğimiz bu evin odalarına asılmış duvar saatlerine benzerler. Şimdi: (...) Odalardaki saatlerden birinin öbüründen beş saat ileri olduğunu söylemek saçmadır, çünkü aynı saatin yedi saat geri olduğu sonucu da aynı mantıkla çıkarılabilir. Saatlerden biri dokuzu otuz beş geçeyi gösterdikten her hangi bir süre sonra, evdeki başka bir saatin dokuzu otuz beş geçeyi göstermesinden, ikinci saatin birincisini taklit ettiği sonucunu çıkarmak da saçmadır." (141)

Bu pasajda bulduğumuz cevaptan kalkarak, yukardaki gibi saat tutmanın (zamansal bir tutarlılık beklemenin) abes olduğunu, çünkü düşsel dünyada, kurmacanın dünyasında, ileri ve geri, önce ve sonra, sağ ve sol, kuzey ve güney diye bazı göreli ayrımların çok geçerli olmayacağını öne sürebiliriz. Ancak, sağ-sol, orası-burası gibi yer ayrımları romanın kendi içinde de çalışmaktadır, aksi halde Galip'in caddede karşıdan karşıya geçmesi bile imkânsız olurdu. Zamansallık ayrımlarına gelince, "sonraları", "çok sonra" gibi ifadelerin boğucu tekrarının zaman sorununun ironikleştirilmesine hizmet ettiği söylenebilir belki. Ancak, romanda zamansallığa benzer bir şeyin işlediği de söylenmelidir: Galip belli bir saatte yemeğe beklenmekte, sevişme uzun sürmekte, sabah ezanı okunmakta, kahvaltı masasına güneş ışığı düşmektedir. İnsanlar bu romanı kronolojiye hiç önem vermeden okuyup zevk almış olabilirler (hiç zevk almadığımı söyleyemem ben de; **Kara Kitap**'tan hiç zevk almayıp sadece Vüs'at O. Bener'i ya da Hulki Aktunç'u sevmek, Erik Satie'den nefret edip de sadece Mahler diye tutturmaya benzer ki, bu da Mahler'i hiç anlamamak olur), gelgelelim, insanların kendi dışlarında tıkır tıkır işleyen bir zamansallığa, *işin* zamansallığına da hiç düşünmeden boyun eğdikleri de bilinir. Postmodernizm, böyle edilgin, düşüncesiz bir okuma mı bekliyor okurdan? (Barthes, tam olarak bunu kasdetmemişti.)

Gerçek şu ki **Kara Kitap** bir cevap verirken asıl soruyu da siliyor. Şuydu: Kronolojik ilerlemenin gerekleriyle anılığın (dairenin) talepleri nasıl bağdaştırılabilir. Bu, modernistlerin sorduğu iki soruyla da bağıntılıdır: (a) Ölçüye sığmayan "şey"e ulaşmaya çabalarken bile katı bir iç tutarlılık nasıl korunabilir (gevşek mistisizmden nasıl kaçınılabilir) ve (b) içsel ya da öznel

zamanla dışsal ya da nesnel zamanın çatışan talepleri, ikisinin de hakkı verilerek, nasıl bağdaştırılabilir. Birinci soru, belirsiz (*indecis*) ile kesin'in (*precis*) ilişkisi biçiminde, Verlaine'in "Şiir Sanatı"nda gündeme gelir. Proust'tan başlayarak modernist roman, bu iki soruyu da hem soru hem cevap olarak kendi yapısına, kendi cümlelerine içkinleştirir. Ama model, Joyce'un **Ulysses**'idir burada. Romanda anlatılan "fiziksel" olaylar, bir tek gün içinde geçer ve bunların zamanında hiçbir şaşma yoktur. Bir günün içini tam dolduracak eylemlerdir toplandıklarında. Ama bu eylemlerin kişilerinin zihinlerindeki zaman, anıların, anımsamaların, çağrışımların, algıların zamanı, çok farklı bir ritmle ilerler (kabaca şöyle ayırdedilebilir bu: Evden sokağa çıkarken yaptığımız hareketleri birkaç satırda anlatabiliriz; ama bu hareketlerin anlamını, bu hareketleri yaparken zihnimizde olup bitenleri, örneğin sokak kapısının yanında gördüğümüz çöp kutusunun çağrıştırdıklarını anlatmak için yüzlerce sayfa doldurabiliriz). Dış zaman, Vüs'at O. Bener'in italik sözcüklerinde olduğu gibi, özneyi, öznelliği uçmaktan, düşmekten, demek dışsallığa tam teslim olmaktan koruyan bir çividir burada, bir bağlantı noktası. Modernist yazar, ancak bunu kaybettikten *sonra* nasıl da önemsiz, nasıl da yanıltıcı, nasıl da *yanlış* olduğunu gösterme hakkını kazanır. Bilge Karasu'nun son romanı **Kılavuz** da böyle bir egzersiz olarak okunmalı bence, iç zamanla dış zamanı birbirine çökertmemek için gereken enerjiyi romanın konusu da olan aşktan alan bir egzersiz. Sorun da buydu zaten: İçsel gerçeklikle dışsal gerçeklik arasındaki ayrımın korunması ve ikisinin de kendine ait bir gerçekliği olduğunun kabullenilmesi. Aşağıda, bekçiye aldırdığımız kaşar ekmekle karakolda erken bir sabah kahvaltısı yaparken, **Kara Kitap**'ın böyle bir ayrıma ihtiyaç duymadığını çünkü romanda geçerli olan (işleyen) tek zamanın kitabın kendi *yazılma zamanı* olduğunu da öne süreceğim: Fazla uzatmadan, bekçiyi sıkmamak için.

Çatlaklardan, sırrın döküldüğü noktalardan söz etmiştim, üçüncü gecenin kronolojik tutarsızlığının da böyle bir dökülme noktası olduğunu iddia etmiştim. Haklı çıkmadım. **Kara Kitap**, bunun böyle olduğunu, olacağını, olması gerektiğini yine kendisi belirtiyordu. Aynanın çatlamış, sırrın dökülmüş olduğunu iddia ettiğim yerde, aynanın yine kendini yansıtan sırrı vardı aslında. Bir kuşkumu açığa vuracağım sadece: 141. sayfadaki bu sır (ceza), sürüp giden ve sürüp gidecek tutarsızlığa zemin hazırlamak için sonradan (ya da önceden ama ayrı) oraya sürülmüş gibi: Bilgisayarla oluşturulan görüntülerde sonradan eklenen "bilgilerin" bulunduğu noktaların biraz daha parlak olması gibi, 141. sayfadaki bu hazırlık çalışması da aynada biraz daha parlak ve biraz bağlantısız bir nokta gibi duruyor. Ama bunu hiçbir zaman kanıtlayamam, hiçbir zaman, şimdiye kadar kanıtlayamadıysam eğer.

4. *Oniki Eylül sorunu.* (Kısa) Celal Salik, kış aylarından birinde öldü-

rülmüştür. "Yaz sonunda bir askeri darbe" olur. "Politika denen çirkefin çamuruna batmamış ihtiyatlı yurtseverlerden kurulu yeni hükümet geçmişte kalmış siyasal cinayetlerin suçlularını tek tek bulacağını" açıklar. "Bunun üzerine, sansür yüzünden yazacak siyasi haber bulamayan gazeteler, ölümünün birinci yıldönümünde, daha 'Celal Salik Cinayeti'nin bile çözülemediğini kibar ve uslu bir dilde" anımsatırlar. "Bir gazete, nedense Celal'in yazdığı Milliyet değil de bir başkası, katilin bulunmasına yardım edecek ihbarcıya yüklüce bir para ödülü verileceğini" açıklar (416). Oniki Eylül ya da Oniki Mart, romanın sonunda bir askeri darbe olmuştur. Ancak, romandaki bazı cümlelerden, bazı atmosfer efektlerinden, 12 Eylül'ün her zaman çoktan gerçekleşmiş olduğu sonucu da çıkarılabilir. Galip, arayışının başlangıcında, iz sürmek için, "Rüya"nın kocasının *bir zamanlar* yazdığı sol siyasi dergilerden birer tane" satın alır. (65) Demek dergiler hâlâ çıkmaktadır ve 12 Eylül henüz olmamıştır. Ama bu "bir zamanlar" ifadesi, darbe öncesinin çoktan tarihe karışmış olduğunu da düşündüren bir etki yaratmaktadır. Galip, bu dergilerde, "*itiraf edenlerin*, işkence edilen ve öldürülenlerin, hapse mahkum olanların" adlarını okur. (68) Daha sonra, arkadaşı Saim'le de "*itirafçıların*" listesini tararlar. (71) Şimdi, 1973-80 döneminde de, sonrasıyla karşılaştırılamayacak ölçüde olsa bile, işkence ve cinayet vardır, ama "itirafçılık" diye genelleştirilebilecek bir olguya rastlanmaz. Bu, bütünüyle 1980 sonrasının işidir. **Kara Kitap**, kendi ilkesi gereğince, 12 Eylül'ün de her zaman çoktan gerçekleşmiş olduğunu kabul edebilir; bunun böyle olduğunu, Celal'in solcu gençleri Dostoyevski'nin **Ecinniler** romanındaki komplocu devrimcilerle karşılaştırmasından da anlayabiliriz: "Bu siyasi gençlerden herhangi biri, Rus yazarının o romanını okumuş muydu acaba?" (227) Ama **Ecinniler**'deki devrimci entrika, bütün o karikatür görüntüsüne karşın, romanın nabzını verecek kadar da sahicilik efekti yaratabilmiştir: Oraya yatırılan umutlar, kızgınlıklar, herkesin Stavrogin'den öğrendiği, taklit ettiği şeyler olsa bile, romanın sürmesini ve sonuçlanmasını sağlayan bir enerji çıkarır. Oysa **Kara Kitap**'ın modeli, her ayaklanmanın her zaman çoktan bir hurufi ayaklanması olacağını ve yine yeraltına itileceğini varsayan model, kendi uygulanışının, somutlanışının rüzgarını da çoktan çalacak, atmosfer yaratmayı sağlayacak enerjiyi çoktan donduracaktır. **Kara Kitap**, 12 Eylül'ü içselleştirmiştir. Bununla, Yalçın Küçük'ün yaptığı gibi, 12 Eylül'ün **Kara Kitap**'a ya da başka kitaplara zemin hazırladığını söylemek istemiyorum. Sadece, "aynılık" ve "her zaman çoktan" tekniklerinin bu eleştirisiz kullanımının "itirafçı" türünden sürçmelere yol açacağını ve bu yüzden de 12 Eylül'ü edebileştireceğini söylüyorum. (Karşılaştırmalı bir okuma için ben de Hulki Aktunç'un **Son İki Eylül**'ünü öneririm. Bir de, yine bir darbe öncesi ve sonrasının basınç farklarını uzak ama son derece duyarlı bir sismograf gibi kaydeden "Dutlar" öyküsünü Bilge Karasu'nun.)

Ali gitti, Veli hiç görünmüyor

İşitsel kirlenme yeni bir olgu sayılmaz. Söylentiyle kaplıdır eski dünyanın yüzü. Garcia Marquez ve Umberto Eco'nun romanlarında olduğu gibi modern iletişim ağına yakalandığında söylenti de artık bozuk olduğu bile anımsanmayan bir telefon şebekesinin parazitine dönüşür. Dünya, insanların dünyası, kendi çıkardığı seslerin anlamlı olduğuna inanmaya her zaman fazlaca yatkın olmuştur. Bu yazı da böyle bir ahmaklığın ürünü değil midir? Ama kökeninde insanı insan yapan bir güdünün, ne pahasına olursa olsun sağ kalma ve galip gelme güdüsünün yattığını anlamadan budalalıkla savaşmak imkansızdır. Ne pahasına olursa olsun anlatma ve anlatarak hedefe ulaşma isteği de bu güdünün bir türevidir. Tanpınar'dan, Vüs'at O. Bener'den, Bilge Karasu'dan, Tahsin Yücel'den söz ettim, Proust'tan, Beckett'ten, Mann'dan: Doğruyla yalan aynı maddeden yapılmıştır, bir kez kararttıktan sonra aydınlatacak olan da yine dildir. Söylentinin her zaman enformasyona dönüşmeye eğilimli olduğunu ilk anlayanlardan biri, Karl Krauss, dilin araçsallaştırılmasına karşı çıkmanın ahlaki ve siyasal bir boyutu olduğunu da görmüştü. "İnsanlar ona hizmet etmeyi öğrensinler," diyordu dil için, "insanın yapması gereken şey, sözcük biçimlerini kavrayarak sırf kullanıma yönelik olanı aşan zengin alana varmaktır. Bu ahlaki kazanç, insanın incittiği için cezalandırılmadığı tek şey olan —ve yaşamın başka bütün değerlerine karşı saygılı olmayı da en iyi öğreten şey olan— dile karşı sonsuz sorumluluk isteyen bir ruh disipliniyle mümkün olabilir ancak... Dili yönetmeyi düşlemektense, kurallarının ardındaki bilmeceleri, planlarının ardındaki tuzakları bulmayı düşlemek çok daha iyidir." Ve bu kurtuluş demektir, diye tamamlıyordu sözünü, bu satırları öğrencilerine aktaran Anton Webern.

Dilin araçsallaşarak kirlenmeye ve gerçeğin de dilden çekilmeye başladığı bir ortamda doğdu modernizm — bu süreci tersine çevirmek üzere. Postmodernizm, çabanın yenik düştüğünü gösteriyor şimdi. Konuşan Türkiye çağını yaşıyor dünya. Vargas Llosa, Garcia Marquez, Augusto Roa Bastos, Milan Kundera, Umberto Eco, ve John Berger gibi Latin Amerikalı yazarların da katkısıyla kurulan bir dünya bu. Konuşan Türkiye çağında Latin Amerikalı yazar olmamak imkansız çünkü. Paris'te yer alıyor bu Latin Amerika, Pompidou Merkezin'de, Houston ve NewYork ve Buenos Aires'te, Viyana'da Birleşmiş Milletler'in bir odasında. Oda, kitaplarla, dosyalarla, kasetlerle dolu, ama İngilizlerin kulüp odalarını da andırıyor, deri koltuklar, yumuşak bir aydınlatma, puro kokusu. İnsanlar da var, çoğu zaman olduğu gibi. Saddam Hüseyin'in üçüncü romanının yayın haklarını "Can Yayinlari" adlı büyük bir Meksika yayınevinin aldığından söz ediliyor, Latin Amerika'nın yeni Tahran Büyükelçisi Salman Rushdie'nin Nazım Hikmet'i anma gecesinde yaptığı

konuşma anlatılıyor. Odanın bir köşesinde, bilgisayarda "Ötcki Leopar" öyküsünü tamamlamaya çalışan yaşlı ve kör yazar, "MacLuhan," diyor yanıbaşında duran gözlüklü ve pipolu Amerikalıya, "sizden rica etsem, uçak biletimi aldırır mısınız lütfen? Bu akşam Dünya Müslüman Yazarlar Birliği'nin Oslo'daki toplantısında bir öykümü okumak durumundayım." "Ama sevgili dostum, zaten Oslodayız!" diyor öteki, sevgiyle gülümseyerek. Öyle ya! diyemiyor kör yazar, telif haklarına çok saygılı olduğundan belki, "İyi ya!" diyor, "ben de onun için istiyorum zaten. Hem bunu aslında ben söylememiş miydim! Her zaman çoktan Oslo'da olduğumuzu asıl ben söylememiş miydim!" Sonsuz düşüş, yavaşça ve yana doğru, yana doğru hep.

Dünyadan bir süre sonra Türkiye de Konuşan Türkiye çağına girdi. Bir hız artışıyla kendini gösterdi bu değişim. Her şey son hızla aynı kalıyor, ama bu hızlanmayı kaydeden dil de aynılaşmanın hızına dayanamayarak aşınmaya, uyuşmaya, düşüncesizleşmeye başlıyordu. **Kara Kitap**'ı okuyan bir arkadaşımın "Çok iyi! Uzun cümle meselesini hallctmiş!" dediğini anımsıyorum. Böyle bir genel mesele var mıdır bilmiyorum, ama romanın "içeriğine", tekrarlarına takılan başka okurların da **Kara Kitap**'ın dili üzerinde hiç durmadıklarını, düşünmediklerini gördüm. Vakitleri yoktu çünkü. Kendileri de hızlı konuşuyorlar, hızlı davranıyorlardı. Hızlı okuyorlardı. (Bunlardan birinin, bir yaz tatilinde, Balzac'ın **İhtişam ve Sefalet**'ini, her sayfaya aynı sürcyi tanıyarak, iki günde bitirdiğini gördüm. Oysa Boğaziçi'nden değildi. Cortazar'ın **Mırıldandığım Öyküler**'ini iki uyku arasındaki dört saate sığdırmaya çalışıyordum bense.) Karl Krauss, "bu kadar çok okumamaya bunca zamanı nasıl ayırabiliyorum?" diye sormuştu. Elbette, sormuyor, öneriyordu aslında: Bir sağlık formülü, kulaklar için, dil duyusu için. Ama bu önerisini iletmek için kullandığı yol bile sorunun bir parçasıydı: Kitaplar, iyisini kötüsünden ayırdetmek için bile okumak, karıştırmak zorunda olduğumuz sayısız kitap, her gün o kör yazarın arşivine beşer onar eklenen. Gazeteleri, dergileri, billboard'ları unutmuyorum. Hızla okumak zorunda olan bir tüketici karşısındadır yeni yazar; öte yandan (zavallı Şklovski) edebiyat ortamına "yazınsallık" olarak tercüme edilen bir ihtiyacın, keyif ve eğlence ihtiyacının da karşılığını bulmak zorundadır. Böylece savruklukla *pastiche* bir araya gelir; hiç şaşırtıcı olmayan ve fazla şaşırtıcı olmayı amaçlamayan, işçilikten çok montaj ve brikolaj çalışmasını gerektiren yapıtlar çıkar ortaya: Okuru dört saat sonrasına, iki gün, bir hafta sonrasına taşıması yeterlidir.

Kara Kitap'ta Tahsin Yücel'in gösterdiği dil bozukluklarının da bu türden zorunlulukların ürünü olduğu söylenebilir. Ne pahasına olursa olsun anlatma isteği, cümleleri zehirlemekte, güçsüz düşürmektedir. Şu cümleye bakalım: "Bu sırrı sezinleyebilmek için kendi adınla yazmadığın yıllarda döktürdüklerini, başkalarının yerine kaleme aldığın tefrikaları, bilmeceleri, portrele-

ri, politik ve duygusal röportajlarını, sobaları yanmayan devlet kütüphanelerinde üzerimde palto, kafamda şapka ve elimde yün eldivenlerle titreyerek otururken senin yazdığından şüphelendiğim her şeyi okudum." (328-29) Tahsin Yücel'in gösterdikleri gibi, bozukluğu hemen göze çarpan bir cümle değil bu. Fethi Naci'nin işaret ettiği "Yeni bir paragrafın başında bir an durdu bir süre" (112) cümlesine de pek benzemiyor. (Bergson, kendi felsefesi açısından bu cümlenin çok doğru olduğunu söyleyebilirdi: An, süredir.) Ama algıyı bulanıklaştıran, sersemleten bir yanı da yok mu? Cümlenin başında sayılan yazı örnekleri ne yapılıyor? Oturuluyor mu, okunuyor mu? Cümlede "röportajlarını" sözcüğünden sonra bir "okudum" sözcüğü gelseydi, bir de "elimde" yerine "ellerimde" sözcüğü kullanılmış olsaydı, bu belirsizlik ortadan kalkardı. Ama ne pahasına olursa olsun benimsenen bu "öykü anlatıcılığı" tavrı, cümlenin içine her şeyin, özellikle de "gerçeklik efekti" yaratacak öykü öğelerinin ("sobaları yanmayan", "elimde eldivenler") sığdırılması, algıyı ve düşünceyi boğan bir şişkinliğe yol açıyor. Şu cümleyi okuyalım bir de:

O zamanlar dede, nar rengi şişenin içindeki o sihirli eczayı söz verdiği gibi sokaktan getirebilseydi, Galip sıvıyı Birinci Dünya Savaşı'nın zeplinleri, topları ve çamurlu ölüleriyle dolu eski ve tozlu "Illustration" mecmualarının, Melih Amca'nın Paris'ten ve Fas'tan yolladığı kartpostalların ve Vasıf'ın Dünya gazetesinden resmini kestiği yavrusunu emziren orangutanın ve Celal'in gazetelerden kestiği tuhaf insan yüzlerinin üzerine dökmek isterdi. (11)

Buradaki aksaklığı görüyor musunuz? Ben gördüğümü sandım, ama çözemedim (bir "mesele" haline geldiğinde, uzun cümlenin "halledilmesi" de artık imkansızlaşıyor). Galip'in eczayı dökmek istediği şeyler arasında bir tür "ontolojik fark" var: İlk ikisi, birer kağıt (ya da kağıt yüzeyi), üçüncü ve dördüncüyse canlı varlıklar: Orangutan ve insan yüzleri. Kuşkusuz, bunlar da kağıt üzerinde, gazete kesiklerinde; ama cümlenin kuruluşu, sıvının, gazete kesiğindeki resmin üzerine değil de o resmin "aslı" olan hayvanın üzerine dökülmesine yol açıyor. Kuşkusuz, **Kara Kitap** için böyle bir ayrım geçerli değil, böyle bir itiraz da. Camı aynaya dönüştüren ecza, nasıl olsa her şeyin aynılaşmasına, suretleşmesine yol açacak. Ama kitap felsefesini kendi cümlelerine biraz erken tercüme edince (hız zorunluluğu) bir düzelti ihtiyacı çıkıyor ortaya. Yazıcının ne pahasına olursa olsun anlatma tutkusunun bir kısa devre yarattığı da söylenebilir. **Kara Kitap**'ın cümlelerinin birçoğu, fazla ihtiyatlı bir yolcunun bavulu gibidir, her şey vardır içinde, bütün kazalara karşı her türlü önlem. Ama kazalar da çoğu kez böyle dikkatli yolcuları bulur: "Çaydanlığı helada buldu: Yeterli su basıncı olmadığı için sıcak su, 'şofben' dedikleri o korkutucu araç yerine, bir ikincisini hâlâ alamadıkları çaydanlıkla ısıtılıyordu."(18) Ne çok şey var bu cümlede: Galip'in modern teknolojiye aristokratça bir küçümsemeyle bakan ama yine de bütün bunlara Stoacı bir hoşgörüyle katlanan bir kişilik olduğu var, bu ailenin bir ikinci çaydanlık ala-

mayacak kadar orta halli ya da savruk ya da modernist olduğu var, okuru oyalayacak bir dizi anlam efekti var. İyi ama *sıcak* su ısıtılabilir mi? (Isıtılabilir, ısıtılabilir! diyor o ses) Peki, ısıtılmasına gerek var mıdır, amaç zaten sıcak olan bu suyla yıkanmaktan ibaret olduğuna göre? Tahsin Yücel'den şu noktada ayrılıyorum: Düzgün cümle kuramamanın değil, fazla düzgün, fazla garantili cümle kurma isteğinin kurbanı oluyor **Kara Kitap.** Özne, başına bir sıfat, bir yardımcı cümle gelse bile, her zaman belirtiliyor ve her zaman fiilin önünde yer alıyor, bir virgülle ayrılıyor yüklemden. Ama bu da anlam efektinin cümlenin sonlarına doğru beliren en küçük gevşemede hemen kaçıp gitmesine yol açıyor. Yukardaki cümlede sona gelseydi özne ("su"), bütün bu tartışmaya gerek kalmazdı: "Yeterli basınç olmadığı için, 'şofben' dedikleri o korkutucu araç yerine (...) çaydanlıkla ısıtılıyordu su." Gerçek şu ki, **Kara Kitap**'ın cümleleri öznesiz kalmaya da dayanıklı değil: "Gecenin çeşitli saatlerinde, Rüya'nın, Celal'in öğüdü üzerine, kendi geçmişinin küçük bir müzesini kurduğu eski dolabın çekmeceleri içinden çıkardığı defterlerin sayfalarını mektubun kağıdıyla karşılaştırdı."(49) İki özne var burada, Celal ve Rüya. Bir de önceki cümlede belli bir eylemi yapmaya başlamış olan Galip var, asıl işin de ona ait olduğu anlaşılıyor. Peki, "çıkarma" fiilinin öznesi kimdir? Celal'in öğüdü üzerine kurduğu müze-dolabın çekmecelerinden defterleri daha önce Rüya mı çıkarmıştır, yoksa şimdi Galip mi çıkarmaktadır? İkincisinin doğru olduğunu sanıyorum; ama zihinsel enerjimin böyle bir belirsizlikte blokaja uğraması, bir algı körelmesine de yol açıyor, sözgelimi "O yıllarda mikroplar ünlüydü, ilaçlar değil"(10) gibi güzel cümlelerin yarattığı perspektif duygusunun bir anda silinmesine neden oluyor. (Zihinsel? diyor, Enerji? diyor, Sen! diyor. O ses.) Ama fazla ileri gidemeyiz: Bir karar, bir tercih söz konusu burada: Okurun hızlı okuma ve efektleşmiş, dekorlaşmış anlamları tüketme kararı. Bu açıdan, **Kara Kitap**'ın kendi okurlarından çok daha ahlaklı olduğu da söylenebilir: Bunların sadece efekt olduğunu ve kırık dökük malzemeyle bile kurulabileceğini de belli ediyor. Şunu söylemek istiyorum; Okuma keyfi ve okunma tutkusu eleştirilmedikçe, **Kara Kitap**'ın dilinin eleştirisi de havada kalır. O zaman, "Odada lacivert perdelerin soldurduğu kurşuni bir kış ışığı vardı"(9) ya da "Hava erkenden kararmış, bacalardan çıkan duman dar caddeye sisli bir gece gibi inmişti"(190) türünden cümleleri de eleştiremeyiz. Çünkü gramatik açıdan bir aksaklığı yoktur bu cümlelerin. "Yazınsallık" cümleleridir. Düzgün Türkçe açısından değil, mimar Adolf Loos'un "Süsleme ve Suç" yazısında yerleştiği kasıtlı işlevselcilik açısından eleştirilebilirler. Birer efekt-cümledir bunlar, bu türden başka bütün cümlelerin temsilcisi oldukları için oradadırlar, belli bir atmosfer bile yaratmazlar, olsa olsa bir *"mood"* oluştururlar, bir atmosfer yaratılmakta olduğuna işaret ederler. (Kurşuni ışık, lacivert perdelerden sızmadan önce de zaten solmuş değil midir? Yoksa lacivert perdeden geçerken mi kurşunileşmiştir? Dar cad-

deye inen gecenin müsebbibi duman mıdır, yoksa havanın erkenden ka-rarmış olması mı?)

Bu efektleşme, **Kara Kitap**'ta sadece cümlelerde değil, kitabın asıl övünç kaynağı olan *pastiche* ve parodilerde de kendini gösteriyor. Çünkü gerçek *pastiche* yapılmıyor çoğu zaman, *pastiche* yapıldığı belirtiliyor, *pastiche*'e işaret ediliyor: "Sevgilisinin öldürülmesiyle bundan en çok yarar sağlayan kimsenin Mevlana olduğunu (...) suçlamaya alışmış bir kasaba savcısının üslubuyla hatırlattıktan sonra, o zaman bu cinayeti herkesten çok onun işlemiş olabileceğini belirtiyordu. İstemekle yaptırtmak arasındaki hıristiyan romanlarına özgü ince hukuki köprüyü de (...) geçiyor..."(243-44) Metinlerarası bir sürtünme yaratmaz böyle pasajlar, sadece metinlerarası alanda bulunduğunu haber verir okura. (Post)modern edebiyat tükettiğinden emin olmasını sağlar. Elbette, keyifli *pastiche*'ler de var kitapta (başka bir kitabın içinde olsaydı "çok güzel" sıfatı daha uygun olurdu bu pasajlar için). Örneğin "Üç Silahşörler"de Cağaloğlu geleneğinin parodisi; "Kardeşim Benim" ve "Yalnızca Sadık Bir Okurunum" bölümlerinde, aldatılmış, yarı yolda bırakılmış hınçlı müridin parodisi... Bunlar, romanın başka yerlerinde blokaja uğrayan ve uyuş-(tur)an yazma enerjisinin sanki birden serbest kalarak *pastiche*'i de taklit ettiği metnin hizasında bir gerçeklik düzlemine çıkardığı pasajlar. ("Kardeşim Benim" ve "Ben Yalnızca Sadık..." bölümlerine konu olan Celal-F.M. Üçüncü ilişkisinin **Ecinniler**'den ve Rene Girard'ın **Romantik Yalan ve Romanesk Hakikat**'indeki Dostoyevski yorumundan esinlenmiş olduğunu daha önce söylemiştim. Ancak burada esin kendi modelinin altında ezilmiyor ve romanın vaadettiği çeşitleme, şaşırtma da ilk kez bu bölümlerde belirir gibi oluyor. Tahsin Yücel'in işaret ettiği bozuk cümlelere bu bölümlerde rastlanmaması da anlamlı bence: *Pastiche*, daha önce söylenmemiş olanı söyleme isteğinden beslenerek parodi katma yükseliyor burada. 328-37. sayfaları antoloji hazırlayanlara önerirdim, pinti ruhum izin verseydi böyle şeylere.)

Ama çoğu kez kültürel rüşvete benziyor **Kara Kitap**'ın *pastiche* ve metinlerarasılıkları: İş takipçisiyle devlet memurunu, yasanın ve işlemlerin zorluklarına katlanmaktan kurtaran bir kolaylık, zamandan tasarruf yöntemi. **İslam Ansiklopedisi** konusuna değinmiştim. "Beni Tanıdınız mı?" bölümünde de bir Dante *pastiche*'i var. Romanın üçüncü gecesindeyiz. "Merih Manken Atölyesi"ni gezdiren rehber, Galip'e dehlizleri göstermektedir:

> Yeraltındaki bu dehlizlere ulaşan merdivenleri inerlerken, artık oda bile denemeyecek çamurlu mağaralardan, sahanlıklardan geçerlerken, yüzlerce umutsuzun mankenini gördüler (...) Ellerinde torbaları, tombalacıları gördü. Alaycı ve asabi üniversite öğrencilerini gördü. Fıstıkçı dükkanlarının çıraklarını, kuş severleri ve define arayanları gördü. Batı bilim ve sanatının Doğu'dan yürütüldüğünü kanıtlamak için Dante okuyanları (...) gördü. Çamurla kaplı odalarda sıralanan mankenlerin sahtekarlar, kendileri olmayanlar, günahkarlar, başkalarının yerine geçenler gibi takımlara ayrıldığını gördü.(175)

Ne söylenebilir. **Kara Kitap** bir "Cehennem" parodisine girişmiş, ama bunun **İlahi Komedi**'nin "Cehennemi" olduğunun anlaşılmayacağından korktuğu için, bir de içinde Dante sözcüğünün geçtiği cümle yerleştirmiştir. Üstelik, genel kültürün, magazinin Dante'sidir bu, benim gibi hiç Dante okumamış kişilerin bile Dante sözü geçtiğinde ilk düşüneceği şeydir: Basamaklar, günahkarların farklı lanetlenmişlik dereceleri. (Hayır, diyor yine, okumuştun! Ama sert geldiği için İkinci Kanto'dan sonra bırakmıştın! Peki.) Bir Dante parodisi değil, Dante'yle ilgili bir metinlerarasılık yapıldığını, yapılabileceğini belirten bir yol işaretidir bu. Aynı şey, Rüya'nın "gizli bölgesinin kayganlığı" bahsinde gördüğümüz gibi, Proust *pastiche*'i için de geçerlidir. Marcel de Albertine'i ve eşcinsel kız arkadaşlarını düşünürken sık sık *"mobile"* ve "değişken" gibi sıfatlar kullanır ve hem Swann-Odette aşkını hem de kendi aşklarını anlatırken sevgilinin bilinmeyen hazları hakkında "kaçırdığım hayat parçacığı neredeydi?"(K.K., 54) gibi sorular sorar. Ama bu kıskançlık motifi, çay ve kurabiyeden sonra, **Yitik Zamanın Araştırılması**'nın en fazla işlenmiş yönüdür. "Yazınsal" olanın içinde kalma çabası, **Kara Kitap**'ı en kolay olana mahkûm ediyor.

Dilin, *pastiche*'ın, metinlerarasının yanında, bir de üslup konusu var. "Üslubu yok" demişti bir arkadaşım; "Yok, çünkü duygu yok," demişti bir başkası; "Duygu yok atmosfer var," demişti üçüncüsü; "Duygu benzeşleri var" demişti dördüncüsü. Bu tartışmayı aktardım buraya kadar. Anlıyordum, "duygu" derken kasdettikleri düpedüz duyguların anlatılması, aktarılması değildi (bunlar vardı çünkü). Duygu yok, üslup yok, derken, yazının ardında belli bir mizacın kendini belli etmemesinden şikayetçiydiler. Tartışmalıyız bunu.

Chaucer'ın üslubundan söz edilemez; Evliya Çelebi'nin de üslubu değil, alışkanlıkları vardır. Ama Joyce'un ya da Musil'in de burun kıvıracağı bir kavramdır üslup. Bu iki ucun arasında bir yerlerde ortaya çıkar. Konvansiyonlarla özne arasındaki geçici bir denge durumu, diyor Adorno. Bireyselliğin henüz "tip" ya da "mizaç" kalıplarını kırarak bir evrenselliğe yönelmediği yazılarda görülür: Modern öncesiyle modernizm arasındaki bir geçiş ânının kaprisleri. Bu anlamıyla üslubun bizdeki en parlak temsilcileri, İbnülemin Mahmut Kemal ile Mithat Cemal Kuntay'dır. Ama bunların ikisinin de kızgın yazarlar olmaları rastlantı değildir. Önce bir direnç olarak belirir üslup, benzemeye, aynılaşmaya karşı. Sonra dış dünyaya direnç genelleşir, bu da kendi aynılaşmasını getirir. Nesneye gözlerini kapayan özne, kendi eski jestlerini taklit etmeye başlar; direnç, körlükte direnmek olur. (Yalçın Küçük yazısı, bunun bir örneğidir. Nurdan Gürbilek, **Defter**'in 10. sayısındaki "Denemenin Haksızlıkları" denemesinde bu konuda bir tartışma açmıştı. Karşılık gelmedi.) Böyle bir üslup, *pastiche* ve parodi için iyi malzemedir: Mizaç sahibi yazar, kendi yazısını som, katışıksız, yekpare sanmaktadır: Yergici parodi, taklit

ettiği üslubun çatlaklarından sızarak bir tür "*deconstructive*" eleştiri operasyonu gerçekleştirir. Ama Türkçe'de böyle üslupların nadir olması, parodici yazarı başka kaynaklara yönelteceklir (Oğuz Atay). Kişiliğin basit inkarı değil de daha dolayımlı bir bireyselliğe doğru aşılması anlamında modernist üslup, Haşim'in, Yahya Kemal'in, biraz Nahit Sırrı Örik'in, daha çok Sabahattin Ali'nin ve asıl Tanpınar'ın yazılarında belirir. Kendi dışındaki dünyaya değip de parçalanmamış olmaktan gelen bir genişleme, bir tür ışıma ya da aydınlanma vardır bu yazılarda: **Kara Kitap**'ın ironikleştirerek reddetmek zorunda olduğu, reddetmek zorunda kaldığı aydınlanma. Ama bir noktada bu da kendi manyerizmlerini getirir ve üstelik bir "ahenk estetiğinin" fazlaca buyruğundadır. (**Aydaki Kadın**'da Tanpınar'ın bunu da içerden eleştirmeye başladığını düşündüm.)

Öznenin kendi öznelliğini bile tehlikeye atabildiği, çünkü zaten tehlikede olduğunu anladığı noktada başlamıştır asıl modernizm: Sait Faik, ama daha çok V.O.B. ve Bilge Karasu, Yusuf Atılgan ve Tahsin Yücel, düzyazıdan söz ediyoruz, sonra da Leyla Erbil, Adnan Özyalçıner, Tomris Uyar ve hiç görünmeyen Kamuran Şipal. Üsluptan çok, yaşantının dilinden, dilin yaşantısından söz edebileceğimiz bir evredeyiz artık, ama Oktay Rifat'ın o güzel şiirinde olduğu gibi "bizbize" değiliz: Başka sesler vardır şimdi yazının içinde, başkalığın sesleri. (**Kara Kitap**'ın 327. sayfasındaki "üslup" söyleşisindeki "kara üslup"la kastedilen bu mudur diye çok düşündüm. Karara varamadım.)

Basitleştirmek pahasına, üç an saptanabilir bu dönüşümde, çoğu zaman içiçe ama yine de birbirine indirgenemeyecek üç uğrak. İlkinde, öznenin bakışı dünyaya değmiş ve değdiği anda da kavrulmuştur. (Lokalleştirmek şiirde daha kolay oluyor. Edip Cansever: "Görülmeyi gördüm.") Öznenin, kırıldığı, ufalandığı ve kimliksizleşecek ölçüde genişlediği sezilir: Nesnenin, konunun buyruğuna girmiştir, duygudan çok duygunun dönüşümlerinin, düşünceden çok düşüncenin hareketlerinin. *İzlenim* ânı diyelim buna, sanat tarihini izleyerek. Gramatik özne de belirsizleşir, özel adlar önemsizleşir ya da büsbütün silinir (**Aylak Adam**'ı düşünün). Kişi adılları da her an dağılıp gidebilecek bir ışık demetine benzemeye başlar (**İpek ve Bakır**'ı düşünün, **Bodur Minareden Öte**'yi). Bir yanıp sönme, **Kara Kitap**'ın çeşitli sayfalarında ironikleştirilecekken efektleştirilen. (Fark şurada: **Kara Kitap**'ta özne, gerek özel ad olarak gerekse kişi adılı olarak her zaman yerli yerindedir, bir şeyler anlatılıyormuş izlenimini yaratmak için zorunludur bu. Ama **Kara Kitap**, kişiselliğin başlamadan silindiği bir romandır: Özneyi bir gramer işlevi olarak korurken, öznelliği dışarıda bırakır. Modernistlerdeyse mizaç, karakter ve özne sönerken öznelliğin karşılıksız talepleri daha da vurgulanmış olur.)

Dil de ufalanmaya başlar, "kemikleri" kırılır, böylece yeni eklem yerleri kazanır. Katılığını, manyerizmlerini yitirir, ama bazen büsbütün katılaşır, do-

nup kalır. *Dışavurum* ânı diyelim buna da: Çığlığın, susuşun, mırıltının, sayıklamanın ânı. Mimetik bir andır yine de: Özne, kendi içini makine olarak da kavrar. Makinenin sesini, gıcırtı ve homurtuları dinlemeye başlar (**Sur**'u düşünün burada, **Panayır**'ı, **Gecede**'yi, **Hallaç**'ı). Acının, yorgunluğun ve aşkın dil üzerinde hak iddia ettiği yerdir burası, sıkıntılı içeriklerin cümleyi unutturmak pahasına yüze çıkmaya çabaladığı yer (**Yaşamasız**'ı düşünün burada, ama **Kısmet Büfesi**'ni de). **Kara Kitap**'ta da bir dil tutulması ânı var (cinayetten sonra, öznenin silinir gibi olduğu, bir tür sahipsiz iç konuşmanın başlar gibi olduğu 406. ve 407. sayfalar). Fark şurada: **Kara Kitap**'ta suskunluk da "hikaye"nin bir parçasıdır: "Hikaye Anlatamayanların Hikayesi" bölümünde olduğu gibi, hikayenin yine de anlatılan bir tür tarih-öncesidir, hikayeye geçiş için ya da hikayenin başına dönmek için bir vesiledir. Bir sessizlik *pastiche*'idir. Modernistlerdeyse —.

Aşk, acı, yorgunluk: Diş minesi gibi saydam bir zarın ardından görünür bunlar. Metnin dış yüzeyinin altında bir yerde tutuklanmış gibidirler (**Mutfak Çıkmazı**'nı, burada, **Yaşadıktan Sonra**'yı). Fışkırmaz, sızmazlar (iyi metin dil(l)enmez). Ama fışkırdıkları zaman da dışavurum ânını bile parçalayacak, donduracak, sessizliğe geri verecek biçimde yaparlar bunu. Ya da bireyselliği artık bütünüyle aşarak evrensel bir yanlışlığı aydınlatırlar. (Yakışmıyor, diyor, bunlar senin sözlerin değil! Hangisi, yanlışlık mı? Hayır, diyor, evrensel! Peki. Ya aydınlık?) Demek *Konstrüksiyon* anındayız: Varlığını, içsel zorunluluğunu, öbür ikisine borçlu olsa da en önemlisidir bu. (Bazen "sanat" olarak adlandırıldığı da olur. Hepsini, burada.) Başka bir yerde, bu ülkede yenilikçi edebiyatın bir *tabula rasa* üzerinde kendi kendini doğurduğunu söylemiştim. Yanlış. Sait Faik'ten sonrakilerin cümlelerinin içinde hep bir *reddedilmiş cümle* vardır, yasallıklarını, içsel tutarlılık ve zorunluluklarını da buradan alırlar. Yazar, ilk gelen cümleyi reddetmiştir; ve ilk cümle doğru olduğu ölçüde, kendi "yanlışlığını" yasalaştırmayı da başarmıştır. Hegel'in "belirlenmiş olumsuzlama" adını verdiği bu işlem, sonrakileri Sait Faik'in tümüyle yasasız (ve bu yüzden de kolayca yozlaştırılabilen) üslubundan ayırır. Reddedilmiş cümle, aynı zamanda *dinlenmiş cümle* demektir. Sözcüğün iki anlamıyla da: Yazar, cümlesini kendi içinde dinlendirmekte ve kendi dışında dinlemektedir. (En sessizlerinde, Karasu'da ve Yücel'de bile, "kulakla okunan" bir şey vardır. Duyusal izlenim hem kaydedilmiş, hem de elenmiş, öğütülmüştür.) **Kara Kitap**'ta —.

Orhan Pamuk, Tahsin Yücel'in **Kara Kitap**'ın diline ve üslubuna yönelttiği eleştiriyi, kendisinin "Ali gitti, Veli geldi" türünden cümleler kurmaya razı olmadığını söyleyerek cevaplandırmıştı. Sözcüklerle oynamayacağım: Ali'nin gidebilmesi, Veli'nin de gelebilmesi için metnin düşünmesi gerekir. Düşünmek, düşünceyi sonuna kadar götürmek demektir. Bu da her zaman okuru

unutmayı gerektirir. Yazar, ancak bu unutuşla okuru bayağı bir tüketici olmaktan kurtarır; dilin uzlaşmaz başkalığı okurun yeridir: Hemen her zaman sahipsiz kalır o yer. Proust, Marcel ile Albertine'i anlatırken hoşa gitmemek istemişti, üzmek de istememişti elbet. Anlamak istiyordu. Cümlelerin uzunluğuna bundan başka bir anlam vermek, onu küçültmek olur. Anlamak zevksizlik değildir, düşünsel kemiklerin hurdahaş olması pahasına gerçekleşse bile. Barres'in deyimiyle "kapıcı dairesindeki bu Fars şairi", işlevselci Loos'a ve minimalist Beckett'e sanıldığından çok daha yakındı. Freud'a ve Marx'a da. (Tanışıklık değil, akrabalık. Krauss'un dediği gibi.) Üçüncü kitapta Dreyfus Davasıyla ilgili bölümler, Fransa'da milliyetçi/ırkçı önyargının tarihselliğini (zorunluluğunu *ve* tutarsızlığını, köklülüğünü *ve* yüzeyselliğini) bütün tarihçi, sosyolog ve Marksistlerden daha iyi anlatır. Son bir nokta: Galip-Rüya aşkı, Galip'in hiçbir şeyin anlaşılamayacağını, çünkü anlaşılacak bir şey olmadığını anlamasını (ve Pamuk'un da bu konuda bir kitap yazmasını) sağlar. Swann-Odette, Charlus-Morel ve Marcel-Albertine aşkları ise önce Marcel'in bu aşklar arasındaki benzerliği *ve* farkları anlamasını sağlar. Marcel'de zeka, anlama tutkusu, ilkin kıskançlığının aletidir; sonra bu kıskançlık sonu gelmeyen bir anlama ve aydınlanma sürecinin buyruğuna girer (Marcel, kendi çabasını arkeoloğun, dilbilimcinin, sosyoloğun, psikoloğun emeğiyle karşılaştırıp da benzer bir düşünsel süreci gerçekleştirdiğini gördüğü anda Albertine'e ve Proust'a karşı göreli bir bağımsızlık kazandığını anlar. Bir zafer anıdır bu. Ödülü Proust alacaktır kuşkusuz.) Proust'un geçmiş zamanı yitişten kurtardığı, yeniden canlandırdığı çok söylendi. Tuhaf bir önyargı bu (Benjamin'in bile bu düşünceenin etkisinde kaldığı görülür). Proust, çokzamanlı cümlenin de uyurgezer cambazıdır: Birbiriyle örtüşerek bir *duree* oluşturamayacak kadar farklı zamanlar, her biri kendi başıbozuk ritmiyle sürüp giden. **Kara Kitap**'ta da cümleler, "sonradan", "çok sonraları anlayacağı gibi", "sonraları" gibi ifadelerle başka bir zamana gönderme yapar görünür. Ama bu ifadelerin asıl görevi (ve işlevi) gelecek ve geçmiş zamanları da *buraya: bu cümlenin yazım anına* mıhlamak ve bundan başka da bir zaman olmadığını anlatmaktır. (İlk yirmi sayfayı bile okumak yeter. "Çok sonraları" sözüyle başlayan öykü çizgilerinin bir çoğu, sonra da unutulacak ya da silinecektir. Çünkü her zaman çoktan.

Gürültü artmış olmalı: Karakoldayız şimdi. Güneş epeyce yükseldi, yeterince değil, gerektiğinden fazla. Aynadan buraya, önündeki iskemleye oturtulduğum masaya düşüyor: Ekmek kırıntıları, bekçinin Maltepe'si, benim Gitanes'ım,

sümenin altında ve üstünde kağıtlar, bir *Zyppo* çakmak. Amiri bekleyeceğiz bir süre daha. Çevreme bakınıyorum, kan izleri görmek için, açgözlülük işte, hiç olur mu, ayna dikkatimi çekiyor, eski ve büyük, ardında ne var, belki gizli bir bölme, bir kasa, karakolda ne işi var, tabutluk, içine bakacağım, yüzüne. Tanımadığım insanlar, tanıdık gibi gelen, çoğu uzun boylu, isterdim, ama çok da değil, kadınlar da, insanların yanı sıra, çoğu eşarplı, Salman Rushdie'nin kutu bira içen dik saçlı yuvarlak gözlüklü zayıf sivri bir adamla konuşmaya çalıştığı görülüyor, çevrelerinde bir kalabalık toplandı, çoğu yabancı, biri çok değil, adam palto cebinden bir kutu bira daha çıkardı, evet, galiba tanıyorum, biracıyı değil öbürünü, komiser girdi kapıdan, sabahları görüyorum daha çok, göz ucuyla daha çok, azalan dişlerimi boşuna fırçalarken.

"*Sonra su içtim ve uyudum.*

Meltem Ahıska

YİNE AKŞAM

Akşam olmuş. Güneşin kızıllığı suya dalmakta.
Her şey tıpatıp o eski zaman şiirindeki gibi olmakta.
Biz partallarımıza sığınmış
Tozlu paçalarımızı savura savura
Kaybolan parke taşlarımızı saymaktayız
İpimizi boklu suya daldırıp
balık tutmaktayız...
Kimiz biz, ne ile aynıyız?
Bilir mi bu gelip geçen şehir
bu dönüp duran güneş
vazgeçtiğimiz zamanı?
Parçalanıp giden dil midir?
Kuşkular içinde solmaktayız.

Kayıklar eskir, ip erir, bulanır su
yıkıldık işte dersin, zaman bizi kustu.
Ve arka bahçede güller
biz görmesek de güller
biz bilmesek de güller.

GECE HAYATIM

Adalet Ağaoğlu

Giriş

Soranlar oluyor; fantezi ilgimizi çekmiyor mu, olanaksızı olanaklı, olmamışı olmuş gibi gösteren şeyler yazmayı, bilimkurgu türüne 'yüzvermeyi' hiç düşünmüyor muyuz, diye... ne olsa, denmek isteniyor herhalde, yeryüzünün sınırları zorlandı; yaşlı dünyamızda ilgi çekecek fazla bir şey kalmadığı gibi, Jules Verne'in hayalledigi yolculukların da hemen hepsi gerçek oldu. Şimdi de insanları bu yolculukların ötesine geçirtecek, ***Mandrake'nin Serüvenleri'*** ni çağdaşlaşturacak XXI., XXII. Yüzyıllara ışınlanmış hayal ürünleri gerekli. Bugünün insanı gelecek zamanları nasıl düşünüyor acaba, nelerin olmasını özlüyor, nelerin olmasından korkuyor? Sinema bunu yapıyor. Böyle kitapların başka ülkelerde oldukça bol örnekleri de var. Ama bizim yazarımız geleceğin hayatıyla pek ilgili değil. Bilimin gücü kendi hayal gücünü aştığından mı, yoksa sinemanın, sinema tekniğinin gücünden ürktüğünden mi? Ne tuhaf, düş gücümüzün yeri geçmişte hep masallar olmuş. Keşiften yoksun bir toplum oluşumuzun temelinde yatan da gelecek zamanı hayallememiş, hayallemiyor bulunmamız değil mi peki?

Aslında her insan gibi bizim insanımız da gelecek zaman üstüne düşünür, onun da olmasını özlediği ya da olmasından korktuğu şeyler var elbette. Ama neden bunlar yazıyla bir bütünlüğe dönüştürülmüyor; dağınıklıktan kurtarılıp yarına armağan edilmiyor? Gemici ışıldaklarımızın yalnız Bodrum kıyılarını taramadığını, bir düğmeye basışımızla bütün dünya insanlarını aynı ışın demeti içinde biraraya getirebileceğimizi, roketsiz de uçabileceğimizi, kendi kanallarımızı kullanabileceğimizi, 1990'larda İstanbul'dan hiç değilse bir kişinin Venüs Gezegeni'ne telefon etmiş, bir paragraflık faks notu geçmiş bulunduğunu, hiçbiri değilse Merkür'e şimdiden kiraz ağaçları dikebileceğimizi (diktiğimizi) kimse yazmayacak mı? [1]

Böyle şeyler yazarak gelecek zamanı önce kendime güldürmeyi, gelecek şimdi olduğu gün ise "Vay canına!" dedirtmeyi düşünüp düşünmediğim bana da sorulunca, gülümsüyorum. Ama bu gülümseyişin ne anlama geldiğini de

* Yazarın hazırlamakta olduğu kitabın önsözü.

doğrusu pek bilemiyorum. Öyle, boşlukta sallanan bir gülümseyiş; bir soruya bir yanıt yerine geçsin diye herhalde...

Ama başka ne yapabilirim ki?

Çocukluğumdan beri hemen bütün uykularım uyanık. Uykularımı bu kadar uyanık kılan da gece hayatım. Bütün fantazyalara, düşlenmiş hikâyelere, insanları sevindirmek, heyecanlandırmak, korkutmak üzere uydurulmuş serüvenlere taş çıkartacak çeşitlilikteki rüyalarım; yazabileceklerimden daha renkli, daha akıl almaz karabasanlarım... Ne yazık ki, bütün çağrışımına karşın, içinde en az 'sefahat'ın yeraldığı bir gece hayatı bu. Romanslar? Evet, ama onlar da ilkgençlik yıllarımın uykularında kaldı. Çoktan, çoktandır gece hayatımın serüvenleri uğursuz bir önbilicinin lanetli söylemini yankılandırıyor sanki. Bütün karabasanlarımın ana izlediği, yaşlı dünyanın hızla kör bir kuyuya doğru kayışına omuzlarımı dayayarak engel olmaya çalışışım. Herhalde ruhbilimciler bunu benim kendime çok fazla önem verdiğime, kendimi bir şey sandığıma yoracaklardır. Kimbilir, belki içlerinden daha iyi niyetli biri çıkar da durumu daha farklı yorumlar: Her kum taneciği, her hücre içinde varolduğu bu dünyadan sorumludur da diyebilir mesela... Neyse.

Bazı kimseler heyecanlı heyecanlı, uyanıp yeniden uyuduklarında aynı rüyayı görmeye devam ettiklerini söylerler. Bu durum benim için 'ahval-i âdiyattandır'. Ben bir gece önce gördüğüm rüyanın ya da karabasanın devamını ertesi gece gördüğüm gibi, tefrika rüya romanım üçüncü, dördüncü geceler de sürer gider; her gece kaldığım yerden devam ederiz, ama araya giren zamanda iki gece öncesiyle üçüncüsü, üçüncüyle dördüncüsü arasında bazı tutarsızlıklar ortaya çıkar. Bunu nereden biliyorsun, diyeceksiniz? Biliyorum, çünkü ben uykumda önceki gecelerin rüya, karabasan bölümlerini uyanıkmışım gibi hatırlarım; hatırlar, onları gören bir başkasıymış gibi de karşıdan birtakım düzeltmeler yaparım: Hayır, bu havuz burada olmayacaktı; üstünde bir tramplen bulunacaktı; set set çıkılan o yerin basamaksız merdivenlerinden tırmanıyor olacaktım; yoktu evet, bu basamaklar yoktu. Deniz canavarı dün yeşil renkliydi, bak şimdi yanlışlık oluyor; şimdi canavarın sadece gözleri yeşil, kendisi mor. Şu da olur: Altı yaşındaki bu oğlan çocuğunu ben dün gece kum çölünde kumlar tarafından yutulurken çeke çeke kurtarmamış mıydım? Şimdi yine nereden çıktı bu kara bataklık? Tabii bu arada bir gece önceki kurtarıcılığımda yardımını gördüğüm kırmızı uçlu Gelincik sigarasından ibaret elfenerini her yanda deliler gibi çırpınarak aranmaktayımdır. Hani, aşağıda, merdiven altındaki insan bakışlı kaplumbağa da tanıktı ya, o elfenerini çıkarken şuracığa ortaokul çantamın üstüne bırakmamış mıydım?

Kısacası, belki de düşgücümün sınırlılığından, bütün bu rüyalar, karabasanlar gündüzleri de zihnimde öyle dipdiri yaşarken masa başına geçip yeni fantazya-

lar uydurmak benim hiç aklımdan geçmedi. Hoş zaten yazarak kurgulayabileceklerimin gece hayatımda yaşadıklarımdan daha tuhaf, heyecanlı, daha korkutucu, bunaltıcı, esrikleştirici ya da düşündürücü olacağından emin değilim. Ayrıca, eğer bilimkurgusal bir şeylerin de peşine düşecekseem, bu alanda uydurduklarımın da benim egemenliğim altına gireceklerine, kendilerine benim biçip diktiğim kılık kıyafetleri giyineceklerine inanıyorum. Buna karşın, gece hayatında gördüklerimizin, yaşadıklarımızın hangi gövdenin kılık kıyafeti olduğunu sonradan bulgulamak başlıbaşına bir merak konusu, bir keyif değil midir? Sabah uyandınız, gece rüyanızda çalışma odanızı basan bir düzine kadar Arap şeyhinin neyin nesi olabileceğini bulmaya çalışıyorsunuz. Yani rüyanızı 'tâbir'e, iyiye-kötüye yormaya başlıyorsunuz ve gece hayatınızın fantazyaları gündüzleri, günışığında yeniden üretiliyor böylece; yeni yeni boyutlar kazanıyor. Uyanıkken yaşananların yeniden yorumlanması, yorumlanarak yazılması bir roman, hikâye, şiir olabiliyor, korku filmlerine dönüşebiliyor, geleceğin habercisi kesilebiliyorsa, uykuda yaşananların günışığında yorumlanarak yazılışı neden aynı sonuçları doğurmasın ki? Üstelik bütün bunların bir gün, şurası burasıyla bir romanınızın, hikâyenizin içine çıkıp geleceğinden haberli değilsiniz. Bu çan çaldığında, yazar olarak burnunuzu sokuyor, gece hayatında olup bitenleri kitabına uyduruyorsunuz. Tabii o zaman bu da sizin gerçek gece hayatınız olmaktan çıkıyor: Gece hayatımızın serüvenleri gündüz hayatımızın bir parçasıdır, demek istiyorum. Ya da tersidir, kimbilir? [2]

Her yazar gibi benim de bazan bir romanımın, hikâyemin, bir oyunumun herhangi bir noktasında fanteziden ya da doğrudan doğruya gece hayatlarında olup bitenlerden, rüyalardan, karabasanlardan yararlanmam gerekebilir. Çoğunlukla yazarlar her şeyi kendileri yoktan varediyorlarmış inancında olalım diye, böyle sırlarını elevermezler; kendilerini birer peygamber sanmamızı isterler. Görüleceği üzre, ben onlardan sayılmam. Bu girişten amacım da zaten, onlardan sayılmadığımı ortaya koymaktır. İnsan geleceğe borcunu çeşitli biçimlerde ödeyebilir. Eğer yazmanın hâlâ bir anlamı kaldıysa, gece hayatlarını anlatmak da geleceğe bir hizmettir, diye düşünmekteyim. Tabii geleceğin de hâlâ bir anlamı varsa!...

Hiçbiri olmasa, romanlarımda, hikâyelerimde yardımıma koşan, benim de o romanlarda, hikâyelerde kılıklarını değiştirdiğim rüyalarıma, karabasanlarıma borcumu, onların asıllarını anlatarak ödeyebilirim.

Ölmeye Yatmak romanımda iki rüya sahnesi vardır. (Gece yaşandıklarında rüya gibiydiler, yazdıkça karabasana dönüştüler ya, o da ayrı.) Bunlardan ikincisi (Bkz.: ***Ölmeye Yatmak***. Remzi Kitabevi: 5. Basım; ss. 368-370) şöyle bir şey: Hani romanın başkişisi Aysel bir yerlerde bir kurtarıcı gibi beklenmiyormuş da, herkes onun sahnede artık bir an önce bütün kurtarıcılık silahları ya da süsleriyle zuhur etmesi için sabırsızlanıyormuş, o ise: "Ah, geç

kaldım, geç kaldım," diye çırpınıyor, bir türlü beklendiği yerde olamıyormuş; oraya yetişeyim derken yollarda olmadık şeylere rastlıyor, olmadık engellerle karşılaşıyor, *Aşk* ve âşık benzeri sınandıkça sınanıyormuş ya? Sonuçta neyse, iki tabur askerin arasından, bir eşeğin sırtına ters binmiş olarak geçilir. Geçtiği yer upuzun bir koridordur. Koridorun iki yanında hapishane hücreleri gibi hücreler sıralanmakta, bu hücrelerin herbirinin demirli küçük pencerelerinde iyi yüzlü birkaç erkek yüzü sabırsız bakışlarla beklemektedir. Bütün bu yüzler: "İşte geldi! İşte bizi kurtaracak olan nihayet yetişti!" umuduyla dalgalanırlar. Heyecan doruk noktasındadır ve Aysel'e göre, şimdi artık kendisi bir kürsüye çıkacak, orada öyle bir konuşma yapacaktır ki, tutuklular, ülke, bütün insanlar hep birlikte kurtulacaktır. Saat o saattir. "İşte o an geldi!" duygusu içinde kürsüye çağrılacağını beklemekteyken hücrelerin kapıları kendiliğinden bir bir açılır ve bütün o iyi yüzlü, iyi yürekli erkekler pantalon düğmelerini çözerek uygun adım Aysel'e yaklaşırlar. Bir de marş başlamıştır ve sözde bu 'pantalon çözme marşı' imiş ve Aysel kürsü yerine bu erkeklerle tek tek yatmaya buyur edilir. Meğer 'birinci görevi' buymuş, büyük görevi! Ulusun, insanları, her şeyi böyle kurtaracakmış!

İşte, romandaki bu sahnenin sadece bir yerlere, bir şeyleri kurtarmak için koşma, koştukça türlü engellerle karşılaşma bölümü benim bir rüyamdan alınmadır. Gerisi, gelinlik giymiş, defileye çıkmış okul arkadaşım, onun tüllerine basışımdan tutun da son noktaya kadar uydurulmuştur. Ama rüyamdaki o gecikiyorluk duygusu, baştan sona gece hayatımdan gerçekten. O rüyada Aysel iki tabur asker arasından upuzun bir koridoru geçirilir, bense rüyamda upuzun bir koridor görüyor, oradan koşmak, uzaak, çok uzaktaki aydınlık noktaya varmak, orada beni bekleyen birilerine ya da bir şeye kavuşmak için çırpınıyorum, ama tünel gibi uzun koridorun her metresini bir tabur asker kesmiş gibi oluyor, sonra onlar yokoluyor, hırlayan köpeklerin saldırısına uğruyorum. Geçirdiğimiz kış Akira Kurosawa'nın ***Düşler***'ini, bu filmdeki *Tünel* bölümünü gördüğümde küçük dilimi yutayazmıştım. Benim o rüyam işte hemen hemen buydu.

Ölmeye Yatmak'da bu rüyanın geri kalanını romana göre uydurmuştum. Bu da zaten "Ey Türk Gençliği, birinci vazifen..." öğretisiyle beslenmiş insanların ataerkil değerlerle bezeli toplumdaki dişi üyesi için güç bir şey değildi. 'Ne yazık ki' bütün erkekler Atatürk kızlarının erkek kardeşleri olamamışlardı! Mustafa Kemal'in onların neden sevgililerimiz de olabileceğinden sözaçmamış bulunmasını anlamıyor değildim, ama hâlâ da soruyorum: Neden? Kendisi kadınlara hiç de kızkardeşleriymiş gibi bakmadığına göre? Hoş, bana kalırsa, Halide Edip de, onbaşı rütbesini taşırken bile ona erkek kardeşi gibi bakmamıştır. Bütün kadınlar dönemlerinin parlak adamlarına tutulurlar. Aydınları aydın ünlülerine, ötekiler para ünlülerine! Ama şimdi konumuz bu değil.

Konumuz ***Ankara***'nın Selma'sına bir de o gözle bakmak değil.

Ölmeye Yatmak'ın ilk rüya sahnesi de Aysel'in roman hayatı içinde gördüğü rüyanın anlatımıdır. Buna da karabasan demek daha doğru.

Aysel burada, rüyasındaki bu zaman parçasında, doçentlik tezini verme durumundadır. Bir salonda yedi mi, sekiz mi yeşil yüzlü Prof. toplanmış; üstlerinde cüppeler, ellerinde İncil'e benzer kitaplarla daha çok katolik kilise papazlarını çağrıştırmaktadırlar. Bu papazlar, pardon, profesörler, Aysel'i sürekli zorlamaktadırlar: "Hani tezin, göster tezini! Hani tezin, göster tezini!..." Aysel de, o kadar hazırlandığı, kara önlük üstüne kolalı beyaz yaka da takındığı halde üstünde aylarca çalışarak hazırladığı tezini bir türlü bulup onlara sunamaz. Tezi yerine araya plaklar, Edith Piaf'lar, onun ***Non, rien de rien*** şarkısı, derken Hafız Burhanettin'in taş plaktan "Odéon rekor!" diye başlayan mevlûthan sesi girer; bu olur ezan sesi; yeşil yüzlü profesörlerden biri de nasılsa birden Atatürk olur; Aysel ise bu sefer ilkokuldaki müsamerelerinde üstlendiği rolünde olur: Sırtında, on yaşındaki bedenine giydirilmiş filizi ipekli-den drapeli bir elbise, beyaz soketlere yüksek ökçe yılan derisi iskarpinler ayaklarda, başında tüylü şapka, boynunda da tilki kürkü, Cumhuriyet'in çalışan (memur) kadını olur. Profesörler: "Hani tezin, göster tezini!" dedikçe Atatürk de ülkinin başını yakalayıp ikide bir Aysel'in ağzına sokmaya kalkar. Aysel yüzünü kaçırır, Atatürk tilki başını ağzına sokmaya çalışır, Aysel yüzünü kaçırır. Büsbütün de kaçıp gidemez, çünkü Atatürk de aynı anda "Hani tezin, hani tezin?" demektedir. "Göster tezini!" Doçent Aysel, tezini ceplerinde de aranır, bir türlü bulamaz. Bu arada iskarpininin teki kuyuya düşer, eğilip almaya çalışırken yeşil yüzlü profesörler hep birden tempo tuturlar: "Göster tezini, göster tezinііі! Göster tezini, göster tezinііі!" Giderek makam aynı kalmak üzere sözler şuna değişir: "Tanrı uludur, tanrı uluduuur! Tanrı uludur, tanrı uluduuur!" Derken, Prof.ların önünde upuzun bir masa; ellerindeki kitapları masanın üstüne dizerler. Meğer bunlar kitap değil, birer yemek tabağı imiş! Aysel de tabakları görünce, bir yandan da Atatürk'ün yüzüne yüzüne salladığı tilki başından bunalmış, kan ter içinde orta yere "İşte tezim, buyrun işte tezim!" diye bir şey koyar. Tam ferahlayacaktır artık, ama bakar ki masaya koyduğu şey tezi değil, bir tencere etli domates, biber dolması. Taze pişmiş, dumanları üstünden tütüp durmakta... Aysel, özellikle Ata'sından çok utanır tabii; onun kendilerinden beklediği gibi ilim irfan sahibi bir Cumhuriyet kızı olacağı yerde, ev kadını, ev kesidi durumuna düşmüş bulunmaktan perperişan, yürek çırpıntıları, kahroluş, hıçkırıklar vb... (Bkz.: ***Ölmeye Yatmak***. Remzi Kitabevi; 5. Basım. ss. 320-322)

Romanımdaki bu rüya sahnesinde de sadece kuyuya düşen ayakkabı bölümü benim taa çocukluğumdaki bir karabasanımdan alınmadır. Onu ***Gece Hayatım***'ın bir bölümünde anlatacağım (yazacağım) zaten. Kuyuya düşen a-

yakkabı dışında hepsini romanın tarih, coğrafyasına göre uydurdum. Karabasanın bir türlü uyduramadığım en canalıcı noktası ise Aysel'in "İşte tezim!" diyerek can havliyle Atatürk'ün ve yeşil yüzlü profesörlerin önüne ne koyması gerektiği idi. Edith Piaf'lar, Hafız Burhan'lar, hatta yakalamaktan pek keyif duyduğum "Tanrı uludur, tanrı uludur!." falanlar tamamdı da, karabasan nasıl bir yere düğümlenmeliydi? Düğümlenmeli miydi? Ne olursa olsun, öyle bir gerilim an'ı Cumhuriyet'in okumuş kadını Aysel'i büsbütün çıkmaza sokacak bir noktada kopmalıydı. Ama nasıl? Nasıl bir metaforla, nasıl bir fantezi yle?

Hayatımıza baksam, görebilirdim. Fakat gerçekte olup bitenler insana çoğu kez gerçekdışı şeyler değilmiş gibi geliyor. Ben de roman yazıyordum ve bu arada kurup kaldırdığım sofraları, ocakta unutup yaktığım yemek tencerelerini; günlük hayatla yaratı sancıları arasında açılan uçurumu bile düşünmüyordum. Romanlık bir rüya sahnesine romanlık bir final arıyordum ve hep gökte arıyordm.

O aralar hastalandım. Uzunca bir süre, dayanılmaz acılarla yatağa bağlı kaldım. DTCF Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü'nde doçent olan arkadaşım Sevda Şener beni görmeye geldi. Profesörlük tezini kurula sunmuş, sonucunu bekliyordu. Beni bu nedenle daha erken arayıp soramamıştı. İkimiz de kendi derdimize düşmüş, uzun süredir görüşememiştik. Benim Aysel gibi biriyle, onun görmesi gerekli rüyaları, karabasanlarıyla uğraştığımdan bütünüyle habersizdi Sevda. Kitaplardan, şurdan burdan konuştuk. Bir ara bana:

"Biliyor musun," dedi, "dün gece rüyama girdi: Üniversite kurulunun önüne Prof.luk tezim diye bir tencere etli domates, biber dolması koymayayım mı? Şu bizim hayatlarımız ne tuhaf hayat!"

Hasta yatağımda sezilir biçimde sıçradığımı herhalde Sevda da hatırlıyordur. Arkadaşıma o zaman yazmakta olduğum, fakat hastalığım dolayısıyla yine yarım kalan romanımdan, Aysel'in de yarım kalan rüyasından ya da karabasanından sözetüm. Şu dolma tenceresi durumunu bana ödünç verebilir miydi? Sevda her zamanki cömertliği ile: "İstediğin biçimde kullanabilirsin düşümü," dedi. Böylece, sonraki aylarda romandaki bu rüya sahnesi de üç koldan akan malzemeyle tamamlanmış oldu: Benim çocukluk rüyam, yazarlık uydurmalarım ve Sevda'nın karabasanı.

Üç Beş Kişi'de de Kısmet'in bir rüyası var. Birçok aynada birçok gövdeye bölünmüş olduğu için bir türlü kendini bulup da erkek kardeşi Murat'ın sünnet törenine gitmek üzere hazır olamayan Kısmet. Buradaki, gitmesi gereken yere bir türlü gidemeyen, hep engellerle karşılaşan kişinin durumu benim birçok kâbusumun ana izleklerinden biri. Nitekim, Kısmet'in rüyası için de iç duvarları sarmaşıklarla bezeli konak gibi yerde kont gibi bir adamı bek-

letiyordum bir rüyamda; beni önemli bir yere götürecekmiş, ama ben bir türlü giyinemiyor, sarmaşıklı kapının birinden çıkıp çorabımı aranıyor, ötekinden girip ayakkabılarım nerede, diye paralanıyordum. Bu kadarı kitapta böylece yer aldı, ama anne, sünnet, yırtık etek, olmayan bluz hep romanın ya da Kısmet'in görmesi gerekli rüyanın istekleri doğrultusunda yeniden yazıldı. Çook altan alta, aynalara dağılmış bir kimliğin bütünlük aranışı. Birinin bir KİŞİ olması ve o kişiliğin korunması savaşımı. Bunlar benim için uyanık hayatımda da çok önemliydi, gece hayatımda da hep büyük yer tuttu.

Çevreme bakıyorum: Aynalara bu kadar çok bölünmüş insanların ne başı, ne sonu belli bir sorusu, ne de böyle soruların bir yanıtı olabileceğini düşünüyorum Bu da beni boşlukta yüzen ufo'lardan farkımız bulunmadığı duygusuyla sarsıyor. Yaşadığımız zamanda Freud'un açıklamaları da yetersiz kalıyor. Onun günü bilinç yönlendirme mekanizmaları açısından bu kadar zengin ve güçlü değildi. Ulaşım, iletişim çok daha yavaştı.

Ama artık toparlamalıyım.

Benim tek başıma fantazyalardan örülü kitaplar, bilimkurgusal türde hikâyeler, romanlar yazmaya heveslenmeyişim, başlarda da değindim gibi, uyanık uykularımdan ötürüdür. Gece hayatımda gördüklerim, bakıyorum da, gündüz hayatımda gördüklerimden, gözlemlediklerimden çok daha ürkütücü. Kuşkusuz, gerçek olmadıklarından uyanıkken yaşayıp gördüğümüz kâbuslara oranla daha az yıkıcıdırlar ve yıksalar yıksalar yalnız yine bizi, kendimizi yıkarlar, hırpalarlar. Peki ama, zaten benim açık gözle gördüğüm kâbuslar, karabasanlar kimi yaralıyor? Başkasını mı?

Herneyse, eğer akıldışılığın at koşturduğu bir kitap tasarlayacaksam bu, neden uykularımı doldurmuş her şeyi *anlatmak* olmasın? Denemeye değmez mi? 'Gece hayatlarımız' da pekâlâ günceler, günlükler, mektuplar, gezi notları, fantezıler gibi yazmanın, anlatmanın bir parçası kılınabilir.

Yapmak istediğim budur.

Burada anlattığım rüyaların karabasanların birçoğunun zamanını biliyorum. Bir kısmının gününü de hatırlıyorum. Bazılarını zaten sabahı sabahına ön-son açıklamalarıyla şuraya buraya not etmişimdir. Her parçanın başına bildiğim kadarıyla tarihini de koydum Ta çocukluğumda gördüğüm rüyaları, karabasanları ise kuşkusuz "şu yaştayken, bu yaştayken" diye notlamaktan başka şey yapamazdım.

Altını bir kez daha çizmek istiyorum: Burada *anlatısına* kalkıştığım her rüya ya da karabasan benim gerçekten uykuda yaşadıklarımdır. Hiçbiri, çoğu zaman başvurulduğu gibi, uyanıkken uydurulan, kurgulanan, 'miş gibi' yapılarak anlatılan rüyalar değildir. Elbette zaman bunların ayrıntılarında bazı budamalar

yapmıştır; benim zihnim gündüz gözüyle yeni şeyler eklemiştir ya da. Böyleyse, buna da bilerek yapılmış süslemeler, ekleme ve çıkarmalar gözüyle bakılmamasını dilerim. Ne çare ki o kadar açık olunamıyor. Hiç yazamayacağım rüyalar, dehşet hayatlar da var tabii.

Yazabilen herkes rüyalarını, karabasanlarını yazsa bunun da bilimkurgu gibi gelecek zamana, gelecek zamanın sosyol antropologlarına, tarihçilerine, ruhbilimcilerine, hatta eğer ortada hâlâ yazarlık diye bir şey kalmışsa, yaratı sürüp gidiyorsa, yaratıcılarına minicik bir ışıldak işlevi olmaz mı acaba? Türkan Şoray'la Hilmi Yavuz rüyama aynı gece tuhaf bir biçimde girdilerse, belki de toplumun o döneminde, kocaman bir kent mozayiği içinde hemen görülmelerinden ve onları böyle görünür kılan toplumu açıklayıcı olabilmelerindendir. Buna biz şimdi karar veremeyiz, ama gelecek zaman karar verebilir. (Gelecek zaman senin rüyalarınla mı uğraşacak, demeyin. Kimin, ne zaman, neyle uğraşacağı üstüne de 'bilimkurgusal' bir şey geliştirilebilir pekâlâ. Ne bileceksiniz, belki de benim şimdi yaptığım budur.) Toulouse Lautrec'in müzikhol tablolarında çeşitli köşelerden çeşitli fırsatlarda seçilen figürleri düşünün bir. Şoray-Yavuz'lu rüyamı üç kere gördüm, üçünde de aynı mekânda gördüm ama değişik zaviyelerden.

Kitabın adı ticari bir kurnazlık taşıyor, değil mi? Ama ne yapalım ki şu rüyalarımın, karabasanlarımın hepsini en fazla da bu ad yüzünden yazıya döktüm diyebilirim. O kadar sevdim bu adı.

Hem zaten gece hayatı artık neredeyse sıfıra inmiş, bitkinlikten iki dostuyla bir meyhanede on ikiye kadar bile güç oturabilen birinin *Gece Hayatım* diye bir kitap yazmasından, hem de bunu dilini bilmediği bir ülkede yapmaya kalkışmasından daha iyi fantazya olur mu?

Ayrıca aklımda şu da var: 'Anlatılabilir' olan rüyalar-kâbuslardır aslında, hayat değil.

1. ***Metis Çeviri***'nin 14. sayısında bilimkurgu çevirisi nedeniyle bilimkurgu, fantezi-er genişçe ele alınmıştı. Burada Levent Mollamustafaoğlu bilimkurguyu çeviride talihsiz bir tür olarak incelemiş. Herkesin bildiği gibi bu, daha ta baştan, bizim anlatımızda talihsiz bir tür. Masallarda, destanlarda takılıp kalışımızdan (bir iki güzel örneğimiz dışında tabii) yazının başında sözetmiştim.

2. Değerli denemecimiz Salâh Birsel, ***Kurtulmaş Felsefe Bahçesi***'ndeki "Okumak Okumaya Karşı" başlıklı yazıda (Ada Yayınları, 1979, s. 65) Muzaffer Buyrukçu'nun, Jung'un rüyalarına da değindikten sonra, kendi gördüğü bir rüyayı anlatır. Rüyanın sonunda Marcel Proust'la Céleste görünür. Proust, hizmetçisi Céleste'e: "Ama Celeste, okumak gerek!" deyişini Birsel'in yüzüne karşı tekrarlatır. Çünkü değerli Birsel, Şehriyâr'a, "İşe yaramaz" diyerek o kadar çok kitap özeti çıkarmıştır ki rüyasında, geride pek birşey kalmamıştır. Yazarımızın —herhalde— gözü açıkken gördüğü bu rüya, bir gece kâbusu da, ona göre bir gecenin güzel düşü de olabilir pekala.

TEPEBAŞI

Yıl, bin dokuz yüz otuz beşlermiş. Tepebaşı.

İstanbul, Turing Otcli'ndeymişiz. İkinci kattaki odalarda kalıyormuşuz. Bu katın salonunda, tirşe yeşili bir duvarda Doryan Grey'in portresi asılı.

Portresine baktığım Doryan Grey'i şimdi, şöminenin üstündeki yaldız çerçeveli aynanın karşısına dikilmiş, saçlarını briyantinlerken görüyorum. Karşıya, "Tepebaşı Gazinosu'na *Dönülmez Akşamın Ufkundayız* şarkısını söylemeye inecekmiş de, sanki onun sahneye çıkmasını ben geciktiriyormuşum.

Ayaklarını görüyorum: Rugan iskarpinleri, beyaz tozlukları var. Tozlukların minik kare düğmeleri düğme değilmiş ama, beşi onu birarada tortop olmuş kurtçuklarmış. Bunu anlayınca, Doryan Grey ayaklarından çürümeye başladı işte, diye geçiyor içimden. Adamsa, kurtçuklara aldırmadan, saçlarını çabuk çabuk tarıyor, merdivenleri hızla iniyor.

O inerken farkediyorum: Meğer bu adam Doryan Grey değilmiş, Münir Nurettin Selçuk imiş. Fakat, Münir Nurettin şimdi Tepebaşı Gazinosu sahnesinde değil, bir gemide. Geminin minberi varmış da, orada mevlit okumakta. Bu sefer de minberdeki kimse Münir Nurettin olmaktan çıkıyor babam oluyor.

Babam, yanık bir sesle, sanki mevlit okur gibi okuyor:

Diyorlar kül olmaz / Ateş Yanmadan / Denizler durulmaz / Dalgalanmadan.

Babam böyle okurken ben, denizin dalgalanıp dalgalanmadığını anlamak için başımı vapurun lambozundan uzatıyorum (ya da Turing Otel'deki odamın penceresinden) ve uzakta Haliç'i görüyorum. Meğer gemide değilmişim, ne de Turing Otel'deki odamda. Sirkeci'de, başka bir otelin taraçasındaymışım. Babam, ak örtülü bir masanın başına oturmuş, ömründe hiç içmediği rakıyı içiyor. Bana da: "Annen Turing'de bekliyor, hadi onu alıp gel," diyor.

Soluk soluğa koşuyor, koşuyorum. Bir vapurun merdivenlerinden iniyor, çıkıyor, tayfalara çarpıyor, sonunda annemi sözde Tepebaşı Gazinosu olan yerde buluyorum. Annem, biri kendisini dipcikle zorlamış gibi, sahnede, kıpkızıl, Türk bayrağı renginde saten bir tuvalet içinde dikilmiş, beyaz ipek mendilini avucunda bura bura, gözlerinden de yaşlar süzülerek *Ayşem* tangosunu söylüyor. Piyano'da Doryan Grey.

Doryan Grey, piyano tuşlarına değil, sanki tık tık tık, bir kapıya vuruyormuş. Tık, tık, tık...

(...uyandım. Ben bu Tepebaşı rüyasını Turing Otel'de geçirdiğimiz 1940'lı yazlarda değil, yıllaaar sonra, 1971'de, Tatvan'dan Van'a giden bir geceyarısı vapurunun daracık, tabutluk kadar dar bir kamarasında, uzandığım asker battaniyeli ranzadaki on dakikalık bir 'iç geçmesi' halinde görmüşümdür. Kamaranın kapısı tık tık vurulunca uyanmıştım. Eski Van Vapuru'nun mürettebatından biri, kaptanın öldüğünü haber veriyordu.

Sonradan Van adlı vapurun ölüsünü de gördüm. Ama denizde değil, karada.)

DARYUSH SHAYEGAN

YARALI BİLİNÇ

Çeviren: Haldun Bayrı

Yaralı Bilinç, tarihte geride kalmış ve değişimler şenliğine katılmamış uygarlıklardaki zihin çarpıklıkları üzerine bir denemedir. Varlığını İrani-İslami dünyadaki kişisel deneyime borçlu olmasına rağmen, bu kitabın menzilinin yalnız o dünyayla sınırlı olmadığını ve bir bakıma, zihinsel yapıları hâlâ Geleneğe bağlı olan ve modernliği sindirmekte güçlük çeken uygarlıkların çoğunu ilgilendirdiğini düşünüyorum.

Biz periferi insanları, farklı bilgi blokları arasındaki çelişkilerin zamanında yaşıyoruz. Birbirlerini iten ve karşılıklı olarak biçimsizleştiren bağdaşmaz dünyalar arasındaki çatlağa düşmüşüz. Zihin açıklığıyla ve hınç duymadan üstlenildiğinde bu iki-yanlılık bizi zenginleştirebilir, bilgi sicillerini geliştirebilir ve duyarlılık yelpazesini genişletebilir; oysa bilginin eleştirel alanından dışlandığında, aynı ikiyanlılık duraklamalara neden olmakta, bakışı sakatlamakta ve tıpkı kırık bir aynada olduğu gibi, dünya gerçekliğini ve tinsel imgeleri biçimsizleştirmektedir.

Daryush Shayegan

METİS YAYINLARI
Başmusahip Sokak 3/2, Cağaloğlu / İstanbul

T A Ş E M E N

Hulki Aktunç

"Size bir ya da birkaç çöpçü şart..."
— Bunu Bahri Bey söyledi ve çenesini sıvazladı.

Yüzündeki ter miydi, dükkânın olağan buğusu mu? Bilemedim. Her günkü gibi sinekkaydı tıraşlıydı Bahri Bey. Gözlerimin içine içine baktı. Benim adıma kaygılar mı duyuyor; yoksa benzeri pek azalmış olsa da, eski, sıradan çapkın yoklamalarından birisi mi bu bakışı. Yanıt bekler. Gözlerinin içine içine baktım; üstelcye üstelcye baktım; dipte birkaç çöpçü geziniyor, kumu yokluyor ve tozutuyor; bıyıkları birkaç tel. Gözlerimi kapattım. Derinlik.

Gerçekten, uzun süredir gerekliydi bana bir çöpçü. Yoksa birkaç çöpçü mü?
— Bunu ben düşündüm.
Evet, düzenim bozulmuştu. Temizliğe yetişemiyordum.

"Diyelim, bir Corydoras Palcatus... Ne buyrulur?"
— Bahri Bey'in sorusudur.

Ah, bıyıklar! İnsanların, kedilerin, balıkların bıyıkları! Bütün çöpçülerin bıyıklı olması bir zorunluk mudur? Gerdan süpürgesi, yal ve mancaya dokunaç, yem araştırmaları.
— Kuruntular benimdir.

Dereler, dereler mırıltısı. Hele derelerin denize, gölü de unutma gölleri de unutma, derelerin koca sulara ulaştığı kıyılar. Kumdünyanın coşkun sesi, biliyor musunuz, bütün canlılarda bir kuytuya çekilme telaşı vardır üreyecekken. Dereden koca suya gidenlerden çok koca sudan dereye, ölümü göze alarak giderler.
— Bunları Bahri Bey diyor.
Ve ben de, kumdünyanın coşkun sesi, kumdünyanın coşkun sesi.
— Dereler mırıltısı, benim.

Esnafın kendisine özgü bir düşünce yapısı olduğu doğru mudur? Hani dinle, söylenceyle, parlak mı parlak sanılan geçmiş karşısında geleceğin türetip durduğu korkularla yüklü...
— Bunu bir kitapta okudum.

Bahri Bey neye bakıyordu? Bana mı? Korkularına mı? Beni elde etse, güven mi duyacaktı. Bir günlük de olsa.
— İstek kimindi?

Hiç şaşmaz; kitapları doğrulamamak için yaşayanlardanım ben. Onları doğrulamak için okurum, işte o kadar. Efendim, akvaryumda ışık gereğinden çok olursa, akvaryumunu güneş gören yere koyarsan, yeşil yosun aşırı ürer, tel tel boğar hayatı; ağlarına düşürür her şeyi. Karşıtı da başka bela... Işık yetersiz olursa, zindan karanlığı basar kahverengi yosunla birlikte.
— Bahri Bey'in basılmamış Akvaryum Kılavuzu.

İyi öyleyse, ben de ya yeşil suyosunu ya kahverengi suyosunu üretimine başlarım. Bir süre inat canım.
— Düşünmüştüm.

"Nasıl bir çocukluktu sizinkisi?"
— Doktor Bey konuşur.
Niçin kendi adıyla girmez konuya doktor beyler?

Bahri Bey haklı. Çöpçü kesin zorunluk artık. Hayat tükenmek üzere. Kılıçkuyrukların yarısı öldü; bütün erkekler, yosunlara kılıçlarından yakalanarak öldü. Kimisi sudan sıçradı; ben evde yokken kuruyup öldü. Dişilerden biri, anusunun hemen berisinde bir gonopodium büyütmeye başladı. Çıkmaz yoldu onunkisi. Hızla erkekleşiyordu; erkekleşince kuyruğu da kılıçlaşıyordu, yosun liflerine takılıyor, devinemiyor, sıçrasa kuruyacak, ölümle yüz yüze duruyor, bakışıyorlar birkaç gün. Ve katılaşıyor. Bahri Bey, katılaşıyor bunlar. Renkleri solup dönüyor. Tamam, çöpçü almam bir zorunluk. Corydoras Paleatus olmasın ama. Çok çelebiymiş o. Başka balıklar döver onu. Yeşil suyosunları ağlar, avlar onu, Kahverengi suyosunları hırpalar, mumyalar onu. Bir taşemen almalıyım ben. Ne dersiniz. Bir taşemen.
— Bunu söyledim mi Bahri Beye?

"Nasıl bir çocukluktu sizinkisi?"
— Hekim Bey, yineledi.

Ayyaş ve başat bir baba. Kırgın ve ezik bir anne. Anneciğim. Sürekli kavga. Komşular gelip gelip ikisini ayırmalıymış. Komşularla da atışmalar, çatışmalar, kusup kusup yatışmalar. Dayak. Hıçkırık ve çığlık geceleri. Hortlar. İnlemeler. Düzüşme çığlıkları. Sabaha mutluluklar. Niçin? Anlaşılamıyor. Mu anlaşılamıyor? Anlaşılabiliyor. Beni büyütüyorlar. Ben erkek olmalıymışımmış. Bana pantolon giydirmeler. Saçlarımı kısa kısa kestirmeler. Bana küfür ettirmeler. Beni sünnet de ettirirler miymiş? Oramda mahçup bir çük olduğunu görüyorum ve oynuyorum. Ayy, gonopodium. Ben, canlı-doğuranlar familyasından Ülfet.

— Kitap çızıktırıyor: İşte tam eşcinsel olacak çocuk. Doktor Bey'in yayınlanmamış Cinsellik Ders Notları.

Kitap öyle yazmasın, ben eşcinsel olayım. Adımı Ülfet koyarken hamamcıları, natır karıları, eski iskerletleri mi düşündünüz muhterem peder baba beybaba bay? Baba, nereye gidiyorsun baba?
— Ölüye yaptığım şakadır.

Doktor: "Şiddetle karşıyım şu eşcinsel lafına, yani lafzına. Bunun Türkçesi hemcinsel'dir kardeşim. Aaa! Eşcinsel yanlış birrader! Heteroseksüel için neyi kullanacaksınız bakalım?! Ona da karşıtcinsel diyor bazıları. Hödükler! Heteroseksüel'in karşılığı diğercinsel'dir birrader. Hemcins demiyor musun, atan anan diğerkâm demedi mi? Bıkurdınız yani."
— Kendisiyle konuşmaktadır.

Demek sevici olacak çocukmuşum. Neyi ve kimi sevici olacaktım? Kendimi sevici bile olamıyorum.
— Kıt kanaat, benim fısıltım.

Bahri Bey'in dükkânı yoğun nemli. Doktor Bey'in dükkânı müthiş tozlu. İkisi birleşse ne olur?
— Ay, yay, hemcinsel mi, diğercinsel mi, derim tabii.

Sonunda taşemeni alıp getirdim eve. Naylon torbasında taşemen, suya torbasıyla birlikte atılan taşemen. Akvaryum suyuyla torbadaki su eş sıcaklığa —ah, ah, hemsıcaklık— ulaşınca, akvaryuma saldığım taşemen.
—Telaşla yüzdü, cama yapıştı.

taşemeni eve götürüyorum. Bir adam beni izliyor. Dönüp bakıyorum. Gözlerime bakmıyor. Kim taktı peşime sizi? Adam, bravo doğrusu, tam bir sentez, toz ve nemin çiftleşmesinden doğmuş gibi. Omuzları paf puf toz, yüzü terli mi terli; özellikle alnı, bıyık dudağı. Pencereden baktım, evin önünde dolaşıp yduruyor, ıstırap içinde cama bakıyor, zile yaklaşıyor, yaklaşıyor, elini uzatıp çekiyor adam. Yazgı bir sentez değil midir?
— Onu eve aldım.

Nasıl da korkmuştum. Adam beni okşaya okşaya korkumu gidermişti. Beni niçin özlediğini, lapsus lapsus, izlediğini söylemedi. Ben de onu eve niçin aldığımı belirtmedim efendim. Birbirimize hiç bir şey söylemeden yattık. Seviştik. Emiştik.
— Onun kocası olmuştum.

"Ülfet, Ülfet Hanım, sizi hep izlerler mi? düşlerinizde de böyle şeyler oluyor mu Ülfet?"
— Bunu Doktor Bey hep soruyor.

Toz, toz, toz. Dr. Bey.

"Nasıl gidiyor? Taşemen ile aranız nasıldır?"
— Ben Deli İbrahim miyim? diyorum. Ben tebaamdan memnun olmalıyım, evet ama, tebaam da benden memnun olmalı, di mi?
Nem, nem, nem. Dr. Bey.

— Adam ne güzel yemekler yapıyor.
— Eve yerleşti. Akvaryumu temizliyor.
— Edim, yalnızca edim!
— Ortalığı topluyor. Çamaşır yıkıyor.
— Oramı buramı sürekli emip ısırıyor.
— Bütün insanlarda ortak olan o delikten hoşlanıyor.

Taşemen yosun yiye yiye şişmanladı.
Baktım, diarrhea olmuştu.

Benden öğüt: Akvaryuma deniz kumu koymayın, deniz minaresi, şeytan minaresi falan koymayın. Bunlarda olağanüstü kireç vardır; kireç suyu mahveder; önce bütün balıklarınız, sonra da, son gelen, taşemen ölür gider.
— Kılavuz artık yayınlanmalı.

Beni izleyen her şey, evet nem, evet toz, beni izleyen her yaratık, evet adam, evet balık, beni izleyen her hayalet, evet babam, evet ezik anne, evet şusu busuyla yazgı sentezi, birdenbire niçin yok oldu?
—Köşeye sıkıştım. Edim, yalnızca edim.
Kireç Bey'le kalakaldım.

Seyhan Erözçelik

EVLİLİK VE JARTİYER

Her evli kadının kocasının kafasında
bir jartiyer hayali vaa-ridir.
(Eskiden jartiyer vaa-ridi.)
Bir nev'i trajedi provası.
O jartiyerin bir kopçası, olmadık zeminde
kocayı meşgul eder. Naylondan
selüliti, yani etözü taşar kadının,
kocayı aysar eder.

Günler geçer. Bir bulut geçtik çünkü.
Uzun bir yıldız. Dünya hâlâ döner.

Zamanla, kuyruksokumuna ihtiyarlığın üçgeni iner,
ince ince, iner ve kararır. Kadın kaşarlanır.

Peynir gibi.

Kocanın zihni bulanır.
Sevgisinde çünkü ruh payı vaa-ridir.

Türklerin bir kısmı ve bazı vakıflar,
bir gün mutlaka
yumurtalıklarından iltaaplanır.

Zamanla butların arası sürtünmekten kararır.
Çocukların alnından bulutlar geçer.
Jetler geçer, çocuk öyle uykusundan
çırpınarak uyanır. Martılar geçer,
gene uyanır.

Martılar, Cihangir'in köpekleridir.
Jetler, Türk Hava Kuvvetleri'dir.

Jartiyerin kopçası çözülür, evlilik biter.
Çocuk,
hâlâ bulutların arasında çırpınır.

K A S V E T V E A R I N M A

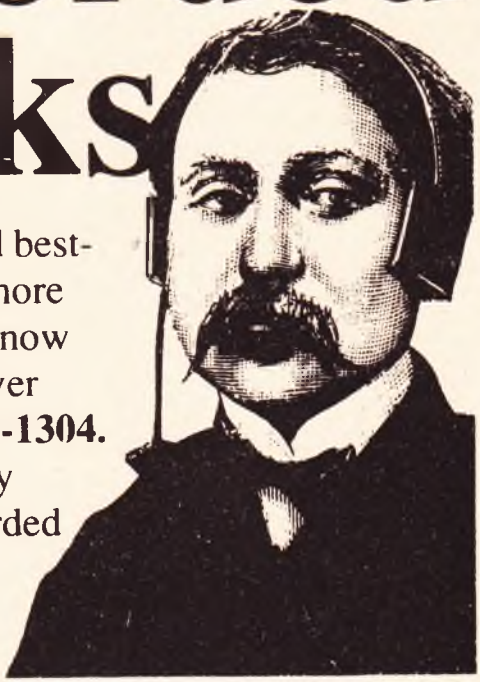
İskender Savaşır

Birbirine yakından akraba üç alanda, radikal politika, eleştirel düşünce ve sanatta, *sahicilik* arayışı, kaynağını kabaca 20. yüzyılın ilk 20 yılı diyebileceğimiz bir dönemde bulan biçimler, açmazlar, seçenekler içerisinde dönenip duruyor. Yanlış anlaşılmasın; bu alanlarda yeni bir şey yapılmadığını iddia etmek istemiyorum. Doğu Avrupa'da ve Sovyetler Birliği'nde olan biten, radikal politikanın hâlâ yeni biçimlere gebe olabileceğinin son derecede çarpıcı kanıtları. Ama bu kitleleri harekete geçiren ve tüketim arzusunun ufkunu aşmakta güçlük çeken özgürlük talebini, geçmiş devrimleri harekete geçiren dünyevi, kimi zaman ütopik, hatta dini kurtuluş umutlarıyla ilişkilendirmek olanaksız gibi.

"Post-modernizm" diye bir vakanın varlığı ise, hakikatle bütün bağlarını kopardığında bile eleştirel düşüncenin kendisine bir faaliyet alanı bulabileceğini kanıtlıyor. Konumuz resim olduğundan, bu alandan daha somut bir örnek üzerinde durmakta yarar var: Erol Akyavaş'ın islami ve tasavvufi motifleri kullanarak yaptığı resimlerin başarısı, o motiflerin orijinal bağlamlarında işaret ettikleri gizemle ilişkisini koparan bir resim anlayışının güzellikle de ilgisini koparması gerekmediğini gösteriyor.

Bu üç örnek de günümüzde yeni bir şeyler yapılabileceğinin kanıtı —radikal politikanın, eleştirel düşüncenin ve resmin geçmişte benimsediği başarı ölçütlerinden, daha doğrusu yöneldikleri ideallerden vazgeçmek koşuluyla... İnsanı yüzyıl başının, modernizmin ve devrimlerin altın çağının biçim ve seçeneklerine hapseden,

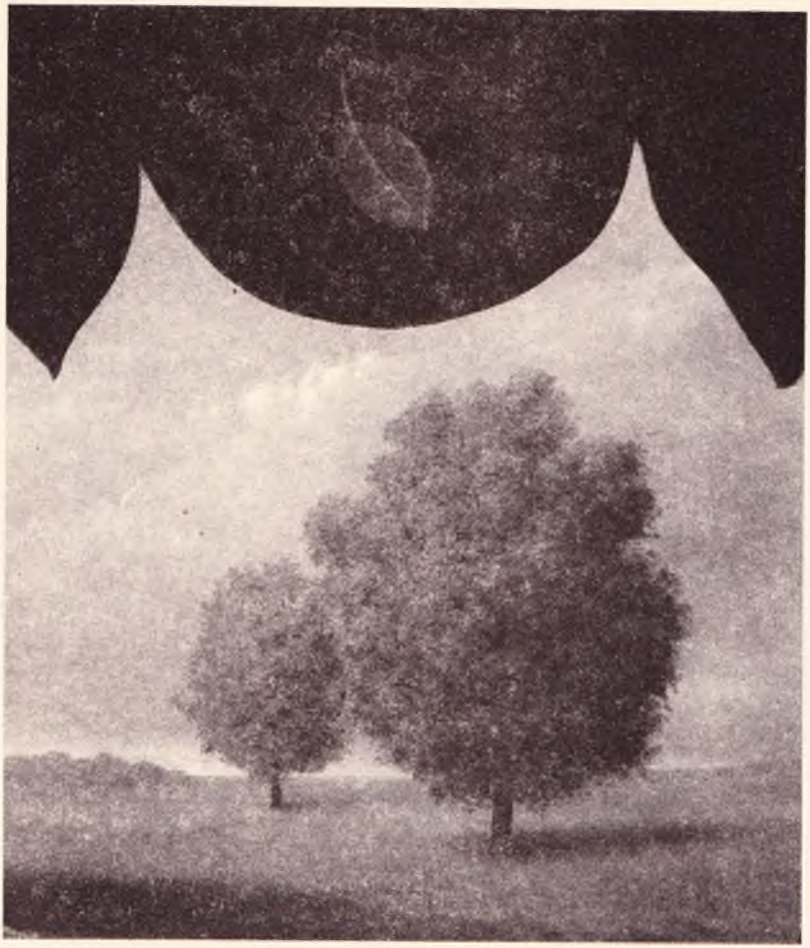
Recorded Books



Listen to **unabridged** best-sellers, mysteries & more while you drive. Call now for a free catalog of over 450 titles: **1(800)-638-1304.** Ask about easy 30-day rentals by mail. Recorded Books, Inc., POB 409 Charlotte Hall MD 20622

nabilir. Kendini böyle tanımlayan bir sanatın saflığı ise aradığı bilginin insanı hiç terkedip gitmeyecek kadar kendisine yakın olmasından gelir. Ancak sanat, onda bulduğunuz bilgiyi bize sadık kılar. Ancak sanatçı kendisini terkedip gidenin arkasından bakmaya bayılır, çünkü ne kadar çok şey onu terkedip giderse, o kadar çok yalnız kendine ait olan bir şeyle başbaşa kalır. Bu şeyin sıfatı artık sanatçının sıfatını, vasfı sanatçının vasfını örtecektir. İletişime inanan modern düşünce için bu örtüşmeden daha değerli ne olabilir? Modern düşünce niçin oyalanıyor? Yüksek sesle telaffuz edildiği halde kimseyi terketmeyen bu kesin bilgiyi kabul etmekte niçin gecikiyor?

Modern düşünce eğer gerçekten iletişim istiyorsa, yaratmayı değil, sanat gibi aramayı tercih etmelidir. İletişimi sonuna kadar götüren sanat yaratmaz çünkü, arar. Onu saf kılan bu arayışıdır. Sanat da eğer yaratıcılık peşinde gitseydi, o da modern düşünce gibi insanı isimsizleştirirdi. Belki de modern düşüncenin hiç kimsenin, sanatçının bile vazgeçemediği cazibesi işte bu isim-



eleştirel yöntemdeki tercih sorununun bu denli kısıtlanmasına karşın, izlenecek yolun böylesine açık ve tümüyle sentaksa kaydırılmış olmasından ötürü, Magritte resmi üzerinde hemen her aydın kolayca fikir üretebilir duruma gelmiştir günümüzde.

Buna göre, ben de en yalın ve ilk elde göze çarpan şeyleri sıralıyorum; ısmarlama bir *speculatio* denemesi. Resmin 1/3'lük üst bölümünü kaplayan perde, daha ilk aşamada önemli bir sorun olarak çıkıyor önüme; varlığı, her şeyi tepetaklak eden bir perde bu. İşte ilk oyunu: Ne olduğuna karar veremediğim bir yerden bakıyorum dışarıya; sahne olabilir, ama pencereyi dışlayan hiçbir ipucu yok elimde. Öte yandan, karşı tarafın dışarı olduğuna nasıl ve neye göre karar verdiğim sorusu adamakıllı zorluyor beni; nitekim, düşen yaprak, bulunduğum yerin de pekâlâ dışarısı olabileceğine işaret ediyor. Oysa, perdenin sahneyi imlediğini varsaymam halinde, birdenbire çok önemli ve mutlaka yanıtlanması gereken bir soruya dönüşüyor bu; çünkü ne oyuncu, ne de izleyici olduğumu kanıtlamam mümkün aksi taktirde. Ancak, asıl takıldığım

dönemin tartışmalarını tekrarlamaya mahkûm eden o ideallere hâlâ sadık kalmayı denemek.

Şimdi durup dururken bunları düşündüren şey, İnci Eviner'in tuallerini seyrederken duyduğum kasvet duygusu; kendi yazılarımı, arkadaşlarımın yazılarını okurken de kimi zaman duyduğum, tahlil edilmesi güç bir duygu.

Sorun belki de çok genel: Bir aşkınlığı hedefleyen araçların hedeflerine ulaşamayıp tarihe karıştıklarında mahkûm oldukları akıbet. Eleştirel düşünce akademik gevezeliğe dönüşürken, başlangıçta sözgelimi kübizm gibi mevcut tarzların yerine yeni bir tarz, yeni bir inşa süreci, yeni bir norm hedeflemeyen, aksine hiçbir normun içeremeyeceği bir emsalsizliği, bir tekilliği ifade etmek için geliştirilmiş araçlar bir üsluba, bir okula, İnci Eviner'in de tualle-

rinin örneklediği ekspresyonizme dönüşüyor. Ama İnci Eviner'in tualleri insanı desen diye andığı çalışmalarına hiç hazırlamıyor. Yine boyanın kullanıldığı bu çalışmalarda sanki İnci Eviner öncelikle kendi birikimine, hâkim olduğu dile bir tedhiş uygulamış; kendisini sanki zorla yalnız rengin imkânlarından değil, tuallerine egemen olan büyük lekelere dayalı sağlam kompozisyonlar kurma yeteneğinden de yoksun bırakmış. Sonuçta ortaya çıkan ürün, dünyanın yükünü üstünden atmış, tarihle suç ortaklığını bir an için olsun koparabilmiş beyaz bir kâbus, dünya karşısında duyulan dehşetin saf bir ifadesi oluyor.

Kuşkusuz böylesine sahici bir ifade bizim için yüzyılın başında taşıdığı anlamı taşıyamaz. Yüzyılın başında yaşayanlar için kurtuluş gerçek bir imkâna işaret ediyor; ifadenin en tekil, sahici, gerçek olduğu anda ortak anlamlar dizgesine içeriğini iade edeceği umulabiliyordu. Bugün ancak kötü niyetli ya da bön olunduğunda ifadeye, sanata böylesine bütünlüklü bir önem atfedilebilir. Yine de insan eğer kasveti göze alıp bu çok da eski olmayan uğraşların dün yöneldikleri idealleri ciddiye almakta ısrar ediyorsa, İnci Eviner'in kısmi bir alanda da olsa gerçekliğin bu ideallere o kadar da uzak kalmayabileceğini, sahiciliğin hâlâ olanaklı olduğunu gösteren desenleriyle karşılaşmak bir heyecan, bir dirim ânı oluyor.

İLEŞİTİMİN DİĞER UCUNDAKİ KİM?

Ahmet Güntan

Daha önce başvurduğumuz bir tarife tekrar başvurursak, sanatçı herkesin biçim olarak gördüğü şeyi öz olarak görür. Sanatçının bu görme özelliği, onun, daha önce başka bir çok şey üzerinde yükselirken yaptığı gibi iletişim üzerinde yükselişini de yarım bırakmayı tercih eden modern düşüncenin tersine, sonuna kadar gitmeyi göze alarak iletişimin diğer ucundakini görmüş tek kişi olmasından gelir. İletişimin diğer ucundakini görmemiş olanın iletişimden söz etmeye hakkı var mıdır? Bu sorunun cevabını tartışacak olan modern düşüncenin yaratıcıları, yani hemen hemen herkes, eğer gerçekten iletişime inanıyorsa, eninde sonunda sanatın insanlığa taşıdığı bilgiyle ilgilenmek ve iletişimin diğer ucundakiyle sanat aracılığıyla yüz yüze gelme cesaretini göstermek zorundadır. Şimdiye kadar daha çok düşüncelerle ve düşüncenin yaratıcı buluşlarıyla ilgilenen modern düşünce artık buluşlardan başını kaldırıp, o buluşların iletişim kurmaya çalıştığı şeyi saf haliyle gösteren sanatı mutlaka herkesin erişebileceği bir hale getirmek zorundadır.

İnsanı ayakta tutan düşünceleridir. Düşünerek elde edilen bilgi insanlık tarihinin yorgunluğunu azaltır. O yüzden insan olarak hepimiz düşünmeye ve böylece üstümüze gelen insanlık tarihinden korunmaya mecburuz. Adeta bir yüksek sesle düşünüp rahatlama metodu olan modern düşünce, yine aynı sebepten rahatsızlık yaratıyor. Yüksek sesle düşünüldüğünde, düşünceler herkes tarafından duyuluyor, herkesin düşüncesi haline dönüşerek düşünce sahibini terkediyor. Terkedilen herkes, terkedilmenin kuralına uygun olarak kendini rahatsız hissediyor. Kendisini terkeden şeyin onun için gerçekten önemli olup olmadığını ise kendisine hiç sormuyor. Hemen yenisini arıyor. Evet, düşünmek insanları yüzyıllardır özgürleştiriyor, özgürce iletişim kurma imkânı tanıyor, ama iletişimin diğer ucundakinin kim olduğu sorusunun cevabını insan kendini terkedip gidecek şeylerden, yani düşüncelerden alamıyor, tersine, düşünmeyi kestiği zaman bulduğu kendisini hiç terketmeyecek kadar yakın olan şeyden alıyor.

Düşünmeyi kesebilen ve düşünmeden var olabilen tek şey ise ancak saf haliyle rahat olan sanattır. Ancak kendini saf olarak tanımlayan bir sanat düşünceler üretmediği halde bize modern düşüncenin erişemediği bilgileri su-

sizleşmedir. Hiç bir zaman sizi terketmeyecek kadar size ait olan bir şeyle yüzleşmenin, yani iletişimin diğer ucundaki ile bu kadar içli dışlı olmanın getirdiği ağır benlik duygusu modern düşüncenin yaratıcılarını, yani hepimizi yoruyor. Bu yüzden hepimiz yeni tanıştığımız her yeni düşünce ile kendimizi sil baştan yenileyip, bu sefer bir önceki düşüncede işlediğimiz hataları işlememek üzere söz vererek flört ediyoruz. Modern düşüncenin bize vaadi flörttür. Flört insanı kendi ağırlığından kurtarır. Cezaî sorumluluğu ortadan kaldırır. Bizi her daim masum kılar. Herkes için gereklidir. Ama, hep ileriye doğru yeni buluşlar yaparak kendinden uzaklaşmasını seven modern düşünceye bu hafif tabiatlı flört bilgisinin yanı sıra, elinden kaçmayacak kadar kendine yakın bir bilgi de gereklidir. Bu bilgiyi ona yalnızca sanat verecektir.

Peki sanatın verdiği bilgiye göre iletişimin diğer ucundaki kim?

Başlaki tarife tekrar dönersek, sanatçı herkesin biçim olarak gördüğü şeyi öz olarak görür. Sanatın merkezinde biçim tarafından giydirilmeyi bekleyen bir düşünce yoktur. Tam tersine, sanatçı düşüncelerden uzaklaştığı müddetçe sanat yapabilme imkânını bulur. Sanatçı için her şey bütün düşünceler gittikten sonra ortada kalan boşlukta geçer. Herşey o boşlukta biçimlenir. Sanatçı düşünceleri değil, düşünceler terkedip gittiğinde arkada kalan boşluğu giydirmek ihtiyacıyla işe başlar. O yüzden herkesin biçim olarak gördüğü şey onun için yaptığı işin aslıdır. Terkeden düşüncelerin ardında kalan boşlukta insanlığın uzaktan gelen uğultusunu dinleyip kederini avutacağına, sanatçı bütün iyimserliğiyle insanlıkla tekrar iletişim kurmanın peşinden gider. Sanat o yüzden cesaret gerektiren bir iştir. Çünkü o boşluğu biçimlendirerek tekrardan insanlıkla iletişim sağlayacak bir hale getirmek için sanatçının elinde bir tek kendisi vardır. Ona yol gösterecek hiç bir düşünce yoktur. Modern düşüncenin insanı sarıp sarmalayan konforu çok uzaktadır. Yaptırım gücü olan tek şey düşüncelerden boşalmış ve elinde flört edebileceği hiç bir şey kalmamış olan kendisidir. Sanatçının cezaî sorumluluğu burada başlar: modern düşünce tarafından hep geriye atılarak yalnız bırakılmış bu yorucu canavarla ya barışacak ve gerçek masumiyetini korumaya devam edecektir ya da ona yenilecektir. Sanatçıya yenilmek yasaktır. Kendine yenilmektense, kendiyle iletişim kurmaya çalışır. O boşlukta artık *yaratacak* ne kalmıştır? Sanatçı boşluğu giydirecek bütün giysileri kendi içindeki çekmecelerde uzun uzun *aramak* zorundadır. Ancak boşluğu dolduracak bir şeyler bulup canavarı yendiği zaman insanlığın karşısına tekrar çıkıp, onlara şu masum haberi verir: İletişimin diğer ucunda herkesi kendisi bekliyor.

Mahmut Temizyürek*

Aytül'e Akif için

BULUŞMA

Külü sigarasının, kalbinin tam üstüne düşenlerin
Ay girer penceresinden gizlice
Tül olur örter üstünü
Kalbi çıplak doğanlar bilir
Ay ince bir hastalık
Tül, siyahla beyazın çarpışarak buluştuğu
mavikül.
Ama, ân için olsun izini bırakarak hayata doluşan duman
rüzgârı mavi bir tüldür.
Aklını çeler estiği sokakların, tozunu savurur
Ömrü dosyalara sığmayanların zulasında
aşk, esrar ve acı vardır.
O yüzden her gece "patlar kâlp"
Ay gizlice geceye boşalır
Tül olur örter dünya lekesini.

(Bir gizli not, bir belirsiz temas)

O diyorum! Ağacı görse ormanı kekeler
merteği görse elifi
varı-yoğu o kadar olsa yeter
çayın buğusu, ekmeğin gevreği.

* Hoşçakal Mehmet Fikri Ünal.

Düşürecek tek yaprağı bile olmayanların
Son'u ve bahar'ı yoktur, bir ömür eser
rüzgâr mavi tül
O eser, o savurur, o yalar, o soğurur
O yaşlı biriyse bir gün
bir çocuğun başını okşasa yeter
Bu hayat iyi ki yaşanmıştır.

HALLER İÇİNDE ZALİM

Rüzgar O
Ben yokken vardı ve yokken olacak
boşluğun sarkacı, ışıldak ve la sesli
Bir şehrin O, karşı tarafı ve üstelik
dünyanın kıyısına açık, geniş, aydınlık, çiçekli mutfak. Dışkapısı kilitli
yalnızlık. Kavanozlarla oynaşan tayf, komposto ve baharat kokuları. Mayhoş

dünya! sonra... geniş söğütsulu, hasbahçeli düzova. Dinle!
Ud gitara bir şey söylemek istiyor, rüzgara sığınarak
Ne diyebilir ki?- Coşku? Hüzün? ya da Sevinç belki.
Hepsi şiir? Değilse "bir", "hep" ve "hiç"; olabilir ve hem
zarif, yumuşak ve ansızın vahşi bir sağanak
Ve hepsi Kuşluk Vakti.

Ben bir oluş olabilirim O'nun karşısında ve zaten neyim ki? Yokoluştan bir
önceki, yıldızlara bakan faninin umutsuz hali. Eprimiş la sesli ve daha çok
da uğultunun gürültü karşısında sessiz hali... de olabilirdi.
Karakteri kaderi değilseydi.

Ey zalim! Kalan sensin yüzyılların amaçsız ahenginde
Göçen ben. Bugün ya da sonra. Ne farkeder ki. Sonrası gece. Işıkkörlugunun ördüğü duvara yaslanıp... Sonra?
Bilemem ki?

Ben de kendimin sonuyum ve nereden geldiysem oraya gitmenin ne uygun ne yalın hali. Geceyle doluyum, suyla koşulu. Bir kunnuk atım sanki, sudan doğacak ve su boğacak / ya da eskimiş bir rivayet, yeryüzünde yok bir dağdaki / Ya da sazlığa takılmış sepet. Herkesin yaşamak zorunda olduğu gibi.
Ama O rüzgar
Ulaşılmazın uzlaşmaz hali.

Ey zalim! kalan sensin, göçen ben
Kimse bıçağını kalbine çevirmeden anlayamaz bunu
(Yüreği terlemeli ki!)
Dokunsan şimdi bir hışımla yokedersin
Etme!
Ah, bu sana çaresizliğimin onmaz hali.

Yaz seli...
Göğün ve toprağın ve suyun zalim inceliği
Daha da beteri
bunalmış menekşe.

Ağustos'91

AD VE YORUM

Mehmet Ergüven

Yalnız soruların değil, kimi zaman yanıtların da karşılığını bulmakta enikonu güçlük çekeriz; unutulmuş ya da henüz var olmayan sorulara verilmiş yanıtlardır bunlar. Bu bağlamda, başlığın herhangi bir sanat yapıtı için ne ölçüye kadar bağlayıcı nitelik taşıdığı sorusunu birlikte irdelemeye çalışalım. Gerçekte unutulmuş bir sorudur bu, ama yanıtın hazır olduğunu hiç çekinmeden söyleyebiliriz. Nitekim, başlığın yoruma müdahale hakkı öylesine sınırlıdır ki, adıyla özdeşleşmiş yapıtlarda bile, içerikten çok sözü edilen esere işaret edilmektedir son çözümlemede. Buna göre Debussy'nin *Deniz*'ini ele alalım; denizle ilişkisi tartışmaya açık olan bu yapıt, öncelikle senfonik bir şiirdir; ve hiç kuşkusuz, bundan ötesi de masal meraklıları için lafazanlıktır sadece. Demek ki, söz konusu esere çok daha farklı bir isim verilmiş olsa bile, salt bu yüzden o yapıtla kuracağımız ilişkide herhangi bir güçlük çıkmayacaktı karşımıza. Başka türlü olsaydı, yaşamı boyunca denizi görmemiş bir kişinin bu yapıtla hiçbir diyalog kuramayacağını peşinen kabul etmemiz gerekirdi o zaman. Bir an için soyut bir ifade aracı olan müzik ile başlığı arasındaki ilişkinin özü gereği keyfi olduğunu varsayalım; peki diğer sanat dalları için farklı bir durum mu söz konusu acaba! Örneğin, *Çığlık*'a tam tersi bir ad koyup, *Sessizlik* deseydik, Munch veya o yapıtla ilgili yorumlarda herhangi bir değişikliğe yol açar mıydı bu başlık? Aslında kimsenin kolayca yanıtlayamayacağı bir sorudur bu; çünkü, haykıran bir kişinin yer aldığı resimde, en az çığlık kadar sessizliğin de geniş bir çağrışım gücü vardır. Besbelli: Amaç, bireyin çektiği sıkıntı ve yalnızlığı dile getirmekse, kalabalıkta sessizliğe mahkûm olmuş bir insanın haykırışı, çığlıktan daha etkileyicidir hiç kuşkusuz. O halde, neye karşılık verdiğini fazla düşünmeksizin, toptan bir yanıt verme zamanı gelmiştir artık: İzleyici açısından sanat yapıtında başlığın hiçbir önemi yoktur.

Ne var ki, bakış açısında küçük bir değişiklik, şaşırtıcı bir kararsızlığa sürüklüyor bizi; hazır yanıt, gerçeğe yenik düşüyor hemen. Üstelik, biraz olsun kurcalayınca, bu konuda büsbütün yalnız olmadığımızı görmek, yeni ufuklar açıyor önümüze. İşte Ingeborg Bachmann! O da isimler konusunda bayağı tedirgin hani. Gerçi onu kaygılandıran şey çok daha farklı bir bakış açısından kaynaklanıyor hiç kuşkusuz; ama sonuç itibariyle Bachmann'la aynı paydayı

bölüşmekte hiç zorlanmıyoruz. O halde, kısaca anımsamaya çalışalım ilkin: İsimsiz bir dünyada yaşadığımız duygusuna kapılan Bachmann, isimlere duyduğumuz gereksinmeyi özellikle vurguluyor; isim ile temsil ettiği şey arasında sadece rastlantıya dayalı ve bu nedenle her an kopmaya hazır bir ilişki vardır çünkü. Biraz düşününce ister istemez hak veriyoruz kendisine; öyle ya, her şeyin sıkı sıkıya ismine sarılma koşuluyla var olabildiği bir dünyada, ad (söz) ile imlediği arasındaki bağını yaşamsal bir önem taşımaktadır bizim için. Dahası, ideolojik bir içeriği de vardır bunun: dile bağımlı olduğu sürece her adlandırma, uzun vadede masumane ve topyekûn yol açacağımız bir yıkımın ilk aşamasıdır esasen.

Sorunu bu noktadan açımlamaya çalıştığımızda ilginç bir kavşağa geliyoruz kendiliğinden. Sanat yapıtını isimlendirme süreci, görünürde özgür ve yaratıcı etkinliğin uzantısında yer almasına karşın, aslında söz dilinin salt semantik boyutuyla yetinme eğilimi içindedir. Yani *Mimozalı Kadın*'dan *Sainte-Victoire Dağı*'na kadar hep aynı şey geçerli olup, resimde görünenin düz karşılığıdır başlık; gizli ve kimsenin değiştirmeye yeltenmediği bir uzlaşma vardır burada. Bu uzlaşma yürürlükte olduğu sürece her şey yolundadır, ama taraflardan birinin en küçük bir sapmayı göze alması halinde, her şey altüst olmakta, başlık ile yapıt arasındaki keyfi bağıntı, mutlaka açıklanması gereken bir zorunluluğa bırakmaktadır yerini.

Sözü René Magritte'e getirmek istiyorum; ad konusunda en az resmin kendisi kadar hassas olduğu için değil, istemeyerek de olsa beni yanıltıp, güç durumda bıraktığı için. Her şey *Doğa Tiyatrosu* ile başladı. Hiç saklamıyorum; bu başlık olmasa böylesine ilgimi çekmeyecekti bu resim; daha doğrusu, çoğu zaman olduğu gibi, bu resme de bakıp, görebildiğim kadarıyla yetinecektim sonuçta. Aslında olağan, hatta bildiğimiz örneklerine oranla dingin, kendi halinde bir Magritte resmi bu. Ancak, biraz kurcalamaya başlayınca çeşitli olasılıklar ardı ardına sökün ediyor elbette. Bu arada hemen ayraç açıp, önemli bir olguyu vurgulamakta yarar var: Bir Magritte resmi, hiçbir zaman resimsel dil sorunu olarak çıkmaz karşımıza; tıpkı safyürek resimde olduğu gibi, bir şeyin ne ise o olduğu bu resim dünyasında, ne simge, ne de sentaktik düzenlemeye yer vardır. Dolayısıyla bu ve diğer tüm Magritte resimlerinde karşılaştığımız şey, görünürde gizlenen görünmeyen ya da görünmeyeni imlerken kendi somut varlığını tartışmaya açan nesnelerdir; ve bu, çoğu kez o figürün dış dünyadaki karşılığını daha somut algılamamıza yol açar Magritte resminde. Demek ki, burada irdeleyeceğimiz olasılıkların bütünüyle anlama yönelik olması doğrudan doğruya resmin kendisinden, bir başka deyişle öngörülen dilin yapısından kaynaklanan bir zorunluluğun sonucudur. Bu olgu ise, söz konusu resimlerle ilgili olarak ortaya çıkan kitap ve yazıların sayısına göz attığımızda, Magritte'in epey işine yaramıştır hakçası. Nitekim,

nokta şu: Magritte, gerçekçi bir dekorun, sıra açık havaya geldiğinde, nasıl tıkandığını göstermiş olmak istemesin sakın! Eğer böyleyse ileti apaçık: Dekorun, eninde sonunda kurgusal bir mekân tasarımı olduğunu kavrayanlar için, gerçek mekânın aynen yeniden üretimi, sonuçta aslının cansız kopyasına dönüşmüştür burada. Dolayısıyla sahnede bir şeyin aslı, olumlu ve bir üst dil olarak gereksindiğimiz yanılsamayı pekiştirme yerine, düpedüz kırmaktadır şimdi. Dahası, izleyici ile izlenen arasındaki sınır çizgisi kalkınca, sanatsal üretimin iç mantığı da silinmeye yüz tutmuştur doğal olarak; ancak bu, örneğine öncü sanatta tanık olduğumuz yaşam ile sanatın yekvücut olması isteminden değil, doğrudan doğruya sanatın varlık gerekçesini tehdit eden talihsiz bir rastlantıdan kaynaklanmaktadır hiç kuşkusuz. O halde yineleyelim: Sanatsal düzlemdeki var olma sürecinin nesnel koşulları dikkate alındığında, hiçbir şey, kendisiyle özdeşlik ilkesini koruduğu sürece, sahnede kendisini temsil etme hakkına sahip değildir; çünkü, sahnedeki ağacın işlevi, doğadaki örneğinden daima farklıdır; bu yüzden, sahneye taşınan gerçek ağacın kendisini imleyeceğini düşünmek sadece yanıltır bizi.

Nabokov, özellikle bu noktada, irdelemeye çalıştığımız sorunun bamteline basmaktadır sanki. Bir öyküye doğru demenin hem sanatı, hem de doğruyu küçük düşürdüğünü söyleyen yazar ardından ekliyor: "Her büyük yazar büyük bir aldatıcıdır, ama baş aldatıcı doğa da öyle." Ne var ki, Nabokov'un burada vurgulamaya çalıştığı konu, doğanın kopya edilmesi değil, kurmaca yoluyla onun yeniden üretimidir. Ağacı kuru kuruya taklit eden zihniyet ise yanılsamayı, yani sanatın yalan ve aldatmaca üzerine kurulu olduğunu bir yana itip, kendisini aldatmaktadır netice itibariyle. Öyleyse, bu belirlemeden hareketle, Magritte'in sahte izleyici ve rejisörleri uyardığını söyleyebiliriz; sonuç ortada çünkü: Özdeşlik aldatmacadır.

Hiç şüphesiz, *Doğa Tiyatrosu*'na çok daha farklı açılardan yaklaşmak olası; hatta sanatçının bizzat kendi kaleminden çıkmış yazı ve notları okuyunca, bunun daha doğru olacağını da peşinen kabul etmek zorunda kalıyoruz; ama inatla direnmekte kararlıyım ben: Magritte, sahne tasarımını sorguya çekerken, izleyici ile izlenen (sanat) arasındaki ilişkinin belli ve ortaklaşa bir çaba sonucu gerçekleştiğini gösteriyor bize. Üstelik bunu uluorta söyleme cesaretini de yine ondan alıyorum: "Önemli olan bir resmin *neyi* temsil ettiği değil, o resmi *kimin* temsil ettiğidir." Demek ki, görmek istediğimi —aslında görebildiğim kadarını— görmekte özgürüm ve hiç kimse bundan ötürü kınayamaz beni. *Doğa Tiyatrosu*, müdahale edilmemiş doğanın sahnede doğayı temsil edemeyeceğini vurgularken, sessiz sedasız şunu tekrarlıyor sanki: Varlığını kurgusal olanın gereklerine borçlanmamış bir sanat yapıtı, temsil ettiği gerçekliğe sürekli yenik düşmektedir sonuçta.

Ancak, kendime göre ve her türlü korkudan uzak bu yorum denemesi, başlığın özgün dildeki karşılığını öğrenir öğrenmez tökezliyor; Magritte istediği kadar temsil hakkını bana versin, tükendiğimi, içimde resmi yorumlamaya yönelik hiçbir istek kalmadığını hissediyorum ansızın. Besbelli: Çevirmenin oyununa geldim; resmin her dilde ayrı bir başlığı var çünkü. Ancak, benim için geçerli olan tek dil Fransızca; ve o da ürkütüyor beni: *Le phenomene. Görüngü*; Magritte'in resim dünyası ve kişiliğini biraz olsun bilen bir kişi için ötekinden çok daha tutarlı (uygun) bir başlık bu elbette. Öyle ya, yaşamı boyunca tiyatro ve operayla ilgilenmemiş bir sanatçının sahne tasarımına yönelik böyle bir soruna eğilmiş olması hiç akla yatkın değil. O zaman, bile bile tuvalde fala bakmanın anlamı yok; "bana öyle geliyor"u bir yana bırakıp, çok daha somut ipuçlarından yola çıkmalıyım artık.

Bu aşamada, Magritte'in yazılarına dönmekten başka bir çıkar yol kalmıyor geriye; ve daha ayrıntıya geçmeden sorunun yanlış olduğunu lahzada ayrımsıyorum. Perdenin *ne* olduğu değil, *neden* perde olduğu sorulmalı ilkin; çünkü, başlığın yanı sıra diğer resimlere de çok daha uygun düşüyor böyle bir soru. Pierre Mazars da aynı düşüncede: "Resimlerinizde çok fazla perde var. Niye?" Magritte, birçok kez yanıtlamak zorunda kaldığı bu soruyu hep geçiştirme yanlısı. Buna göre, kimi zaman perdenin gizleme aracı olduğunu söylerken, kimi zaman da "Evet... çünkü var olan bir şey perde. Yalnızca gerçekten var olan şeyleri gösterebilirim" deyip, ardından devam ediyor: "Klavyem hayli sınırlı. Perdeleri, ağaçları ve gökyüzünü tanıyıp görebiliyorum sadece." Ama, bununla yetinmek mümkün değil; bir kez başlayınca çorap söküğü gibi geliyor arkası. Magritte, gizlemeyi seviyor aslında; perde ise eşyanın saklı gizemini dikizlemeye yarayan bir araç; bir tür röntgenciliği teşvik etmenin ardında örterek gösterme özlemi yatıyor burada; binlerce kez baktığımız şeye bir daha merakla bakıp gö/ste/rme çabası. *La condition humaine* örneğini anımsayalım; pencereyle örtüşen tuval nasıl ki ardında yatan bir başka şeyi imliyorsa, perde de örtmeye ilişkin gücüllüğünü ima ederek yapıyor bunu. Perde, gün gibi ortada olan bir şeydir Magritte'e göre; gizler, ama gizlemez. Bu yüzden, bir şeyi apaçık gördüğünü ifade etmek istediği zaman "sanki gözümün önünde asılı duran bir perdeymiş gibi gördüm" der.

Öte taraftan, Magritte'in bunca özenle altını çizdiği gizem ile perde arasında bir ilişki kurulabileceği varsayımı da pek ters gelmiyor bana. Nitekim, bu konuda söylediklerini kısaca toparlamaya çalıştığımızda ilginç bir sonuca varıyoruz kendiliğinden. Buna göre gizem, gerçeğin varlığı için zorunlu olup, gerçek de olasılıkları ile özdeştir; o halde, belli bir noktadan sonra, bu olasılıklar için de zorunludur gizem; perde ise, öncelikle ve kayıtsız kendisi kalmakta dirense bile, pekâlâ bir eğretileme olarak, bu olasılıklara aralanan bir örtü olabilir sonuçta. Magritte'in homurdandığını duyar gibi oluyorum; en

öfkelendiği şeylerden biri, yapıtlarında simge ve eğretilemeye yönelik bulgular çünkü. Ama olsun, ağzından çıkan her söze körü körüne uyacak değilim ya! Ben de böyle düşünüp, böyle algılıyorum; yanlış yapma hakkını veren kendisi değil mi!

Ancak, gizemin Magritte için taşıdığı anlamda uzlaşınca, bu kadarıyla yetinmek çok güç; resmiyle ilgili her türlü açıklama bu anahtar sözcüğün tanımlanmasından geçiyor çünkü. Dolayısıyla, gizemin ne olduğu sorusunu yanıtlamamız gerekiyor ilkin. Ne var ki, Magritte'in yazılarını dikkatli okuyunca, bu soruyu bir başkasının önceledığini görüyoruz. Buna göre gizemin tanımı, nereden kaynaklandığı sorusuyla iç içedir. Magritte ise hiç zorlanmaz bu konuda: "Gizem, esinlenmiş düşüncenin ürünüdür." Ama bu kez de esinlenmiş düşünceye takılıp kalıyoruz; Magritte'in bir bildiği olmalı o halde. Nitekim, bu soruyu da yanıtsız bırakmıyor. Esinlenmiş düşünce, görülebilir nesneler arasındaki bir ilişki sorunu olup, bu ilişki sonucunda ortaya çıkan birliktelik ise gizem uyandıracak biçimde olmalıdır; tıpkı güneşli bir gökyüzü altında yer alan gece manzarası gibi. Öyleyse, Magritte'in kendi resmiyle ilgili olarak yapacağı açıklama, bu olgunun şu veya bu biçimde formüle edilmesinden başka bir şey değildir artık: "Benim resmim, organları görünür dünyanın figürleri olan düşüncenin betimlenmesidir. Bu figürler, hiç kimsenin kayıtsız kalamayacağı bir düzende birleşmişlerdir." Gerçi Magritte'in nesneler karşısındaki aşırı duyarlığını anımsayınca, bu süreçte özel bir yetenek, daha doğrusu görme biçiminin de hatırı sayılır bir rol oynadığı kendiliğinden ortaya çıkıyor. Örneğin, kapı gibi sıradan bir nesne bile Magritte için büyüleyicidir; çünkü tanıdık, ama alabildiğine tuhaf, gizemle dolu bir nesnedir sonuçta. Ayrıca, bu konuda fazla ileri gidip, öyle ahret sorularına geçince, Magritte derhal tavrını koyup, görüşmeyi orada noktalar; zira, böyle durumlarda kapının ne olduğunu henüz kendisinin de bilmediğini itiraf etmesi işten bile değildir.

Magritte'in tüm resimleri için geçerli olan bir ipucu aşağı yukarı ortaya çıkmış oluyor böylece. Ancak, aceleye getirmeden biraz daha sürdürelim okumayı. Resmin, görülebilir düşünceyi betimlediğini söyleyen Magritte, az ötede, bu düşünceyi de dış dünyanın kendisine sunduğu figürlerin oluşturduğunu ekliyor sözlerine. Demek ki, daha önce söylemiş olduklarını da dikkate alınca, bir ressam olarak Magritte'in üstlendiği en önemli sorumluluk, bu figürlerin gizem uyandıracak yönde düzenlenmesidir sonuçta. Buna göre, *Doğa Tiyatrosu* gibi resimden önce var olup, onu yönlendiren konulu başlık —ya da kavramlarla tartışabileceğimiz savlı isim de diyebiliriz buna— önce Magritte'e ters düşmektedir; hele o başlık altındaki yorum, söz konusu resim için fazlasıyla silik ve cılızdır; hatta *speculatio* bahanesiyle yanlışlığı göze alan cüretkâr bir geveleme provasıdır belki de. Ama olsun, her yorum biraz da ge-

veleme provası değil midir! Öyle ya, yapıtın oluşum süreci bilimsel yasalara uymayı kabul etmiyorsa, yorumda buna takılıp kalmanın anlamı var mı! Neyse, şimdilik bu soruya ilişmeden, sözü yine Magritte'e verelim biz: "Hiçbir resmimde tema yok. Daima gökyüzü, kuşlar ve evler görüyorum diye bunların tema olduğunu söyleyemem. Bunlar gerçekliktir, tema değil. Tema, belli bir biçimde işlenmiş konudur, ancak resimlerimde konu bulunmaz. Konuyu keşfetmeliyim ve bana bir konuyu bulmamda yardımcı olan şeyler de görülebilir figürlerdir." Paradoksal, ama yeterince bize yardımcı olan bir açıklamayla karşı karşıyayız burada. Magritte, resimlerinde konu olmadığını bildirdikten sonra, bunu görülebilir figürlerde keşfettiğini söylediğinde açıkça ters düşüyor kendisine. Aslında bir Magritte resmini gizemli kılan da bu çelişkiden başka bir şey değil; sanatçı, figürle düşünülebilir olanın sınırlarını zorlarken, belki resmi (resim dilini) sorgulamıyor, ama tosladığı sınırlarda *sui generis* bir evren sunmaktan da geri kalmıyor bize.

Görüngü. Bu başlıktan yola çıkarak resmi çözümlemeye kalkışınca susmak daha kolay geliyor bana. Artık gördüğümü değil, adı da hesaba katmak zorundayım; Magritte'in resmindeki gizem yalnız figürler arası değil, başlığı da kapsamına alan bir görüngü çünkü: "Başlıkla figürlerin (resmin) ilişkisi, figürlerin kendi aralarındaki ilişkiye benzer."

Yoksa *Görüngü*, başlıkla resim arasındaki bu ilişkinin adı olmasın!

Adını kendi başıma koyduğum resimlerin hepsi isimsiz; ve Bachmann biraz daha fazla haklı şimdi...

TERS NEFESTE BEKLEMEK

Mustafa Irgat

(Ayağını sürçecek melun taşı karnında taşıyan a sunulur)

I

Bir kılavuz ipliği ins parmaklarının ucundan usulca eğirmekle de
tepetaklak dönüşten özge bir cinnetle mecnûn beynimde emeklemek—
burada karışmışsa oda mezarla ve sarılmışsa soluklar birbirine,
mum köreltisi altında bir kenarda, mallık hissin kıtlıkta demek:

Üzünlü ilk iğdişlenmen ile berk bir konum seçilmişse sevincine,
ata ne densiz büyükse, torunların işi yitirmek pahasına büyürse
bir dirhem asıl kefende ve öteki kefe de teraziye sığmaz yürek;
ıskalanmaz bir daha elindelik, uzaktadır facire anadan geçme delilik:

Masum kız, es-salâ! İşte, kabz oluntusu saygın mumya yekavazda sana—
yeni bir dirliğin kişilikdışı esirine topluca yükselen iskele tin
uzamında sonun bulutlana, gözyaşların dizgeleşe. Gündüzü tünaydın ben-
denize cürüm mülkiyeti ailegil gömülene dek, cezası dalgalanan levha:

"Bu, yüzeye vuran koyun postundan yüzülen surat
(tehlikeye konan sahnedir, ifadesine dikiş at)

Bu, fazlalıksız sıçmıklayan anlam irisi atmık
(nazarbebeği çıkartır morgda hortlayanı artık)

Bu yaradılıştan sapak, asla sapkın olmayan beden
(kağıttan gömleğini iliksiz, örgensiz giyinen)

o, ast alt
üst ve üst sürüklenmekte direngen, surusu sallabaş tümen
bir tür ura benzer dönük yeşil miğfer görünümünüzü yanıtlar, hemen":

Bu parça'nın "kanava"sı, 1981 Nisanı'nda "Oluşum" dergisinde, "içine edilerek" (büyük dizgi yanlışlarıyla) yayımlanmıştı. Bu yüzden, 1991'de yeniden ele alındı ve gerekli değişikliklerle "dolaşım"a sokuldu —*Mustafa Irgat.*

Şu, işlenen cinayetin kurgulandığı yöne kutsal kapılandınız—
mürekkebin tükendiği noktadan taylam vurgusu temiz bir anı;
derken alnınızı ışıklı bir ciddiyetle alınlığa kaldırdınız—
olağan yaratının gümlemeden öte denişen bir anlık sin yazıtı:

"*Ama, âmâ*
göbek bağını kesen bakıştan
dikine uyarılımlı kanatlanarak
zulmediye tarihe dolanan
bir ağda tabakalar
d'okunmada mademki
tok alçıdan aç giyitine
otuz bir uçuşan elli
gezginci köküm torlak

kaportada çalışarak
gerilimi azat etmek gerek
icabında yaşamyamayan
contaya barınarak
ve sayısız kamuya
bir "elveda"! uğruna harcanışın
ertesinde hem evlenerek
hem alev soyunan evlere
açık oy da vererek."

II

Şimdiki uygur türük dilcesi, küçük büyük karşılığında: Tipi İçi İni—
abrakadavra mecra bügülenmesinde, doğudan yırtılan bir dölyolunun
ıslığına iletilen aşağıdaki metnin yılanını toplayın hep bir ağızdan:

"*Doğmadan ve ölmeden değil; gelmeden ve gelip de gitmeden konuşan*
zemini bengisudan sessizliğe üleşen, sen kaçıncı adkanmak cismi;
sonradan karşıtını doğrulayan, çürüten ve ayraç gövdesinde yutan
uzayı dolduran (biz ile biz arasında) yalnız kalmamış zaman-imi"

Çıkmaz
ilişikteki illetin
etkisiyle eytişen

bir hah deneyi iç-
ten güdün devinimleri
takıp-
takıştırılmamış hiç

böylece gelecek
tanım törpüsü duvarları
kazılan boş temelde
parıltıyla durduran
izsiz sümüklüböcek
hacmin ağırlığıyla
sıçrayarak delebilmesi
çile hânc'yi
muttan sisli
genleşmesi tavanla

suskunluğa
kavuşursa canlı
açılarına ancak girilir —
fiilde yoğunlaşarak
yabancı acısına
boğumlanan emekçisi "bir"—
sürtüşerek patlayan eylemde
bölüneceğini de bilerek "üç"e

kalıtsal
düzgü
bekçi
sürecinin
en dolaysız
reddi
için için
intihar?
mahvolma?
biricik
kezliğine
oysa
yaşantıda
düşer
kuruntu

sıyrığı
düğümle
imzalı
yıldırım
azınlığın
kanına
konduruk
ay-
yıldız'a—
örtünen
uçurum
yazılamaz
doruğunda
dirilmiş
yasa
koyucunun
osman'ı
yatır
aktarımı
yok
yellenince
batarak
silinmiş
sınır.

III

Dünden açarken sıradan bir çekmeceyi
renkengiz tozutur ya bir beyazlık duyumu
kavrar,
neden sudan oluşan kar gözümüze karşın karadır ve göğü alır;
söz ise,
gece yarısı silme beton dillenen kulak için gizliden kaynar

Söylenir
süreğen 'ben' bir efsanedir, kilitli âdem öğecikli
oyunu kelime öncem üzerine atılmış, ey
susmalık imgesi gebe oyulmuş içerik, zar—

merkezden kaçtın bir kere, dışbükey ayna
nefsinde bitsen yunus kente fırıldak keşke
kin kemiğini kemiren bir armalı akış
ağışına kafeslenmiş gırtlak hayvanı
ve lehçesi yaratık yaratık yaratık.

Duyulur
sesi kısırlaştırılmış ve aşılmış; pamuk ayaklar
terkedince kemalci tayfasına has takunyalarını
tas tas erkeklik tohumu dökünür hamamcı dinozor
soyağacı aklı yürürken dalları kırık, cennetlik—

mermerinde tıpış tıpış düşükler bırakarak
kubbeyi yakına iten kurnada uzun yankılarleyin
dövülür devlet sevgisinden tabanına yazgısı
birliksiz, ayniyetsiz ve bir allah'sız taslakla
yerden bir karış yukarı çekilince varlığı, olmaklığı.

— "Nerdeyiz, nicedir sallanıyoruz Stavrogin?"
— "Düzey'e geldik, kalem değmez'e bebeyoğlu'm."

Zarifce sabunlanan ipekten yapılma bir boyun
köpürerek katılaşıyor ve gerilerek ipleşiyor.

Ş A P K A

Halil İbrahim Özcan

Durdukça tüyleniyordum. Çocuklarım bekliyorlardı beni evde. Yeni sorumluluklarım vardı sokağa çıkmadan önce. Küçük olanı sırtımda gezdirecektim. Büyüğünün okula gitmeden önce sorabileceği soruları mindere kurulduğum yerden öldürüp yenilerini yaratmasına yardımcı olacaktım. Bunları yapmak için istek duymuyordum. Bütün sözlerin ayakoyunlarının tortularını emip emip tükürdüğüm sağır bir güneşin altında yorgundum. Bir dile kurban törenleri hazırlamak için terkettiğim mayınları toplayıp odamın duvarına asmıştım ölü masumiyeti çaprazlığında. Kuzey kutbumdan alıp getirecektim oyuncakları. Kimsenin öldürmek istemediği katili karnından deşerek öldürür, sonra getirirdim oyuncakları.

Sesi keskin bir bıçağın yırtılan diğer yüzünü kanlar içinde seyrederken insani çığlıkların neden atıldığını anlayamıyordum. Karnının tam ortasına saçmalarımı boşaltabilirdim. Nasılsa yaşamın çokkollu acemisiydim. Acemiliklerimde parmakizlerimin kaldığı çelik kalelerimde varlığından götürdüğüm o şen şakrak dumana kesmiş önerileri gözümün önüne getirdikçe huzursuzluğum gittikçe artıyordu.

Kırık bir gönül serüveninden sonra yarım kalan aklımı da kaybetmeden yeni serüvenler yeni gönüllüğün aklı başındalıkla yer değiştirmesi sayılabilirdi. Bazılarını ezen, yok eden, benim için elbise değiştirirken bedenimden aldığım öçtü. Avunduğum küçücük parçacıklar; caddelerde koşuşturan çolak sözcüklerin daha önceden kendileri gülünçleştirmiş yanlarıydı. Kahve köşelerinde, at papazı ver kızı, oğlanda olsa farketmez der geçerdim.

Titrek erik yeşili bir boyayla boyanmış bir yontunun —atın üstünde bir adam parmaklarından birini ileri doğru uzatmış bir yeri işaret ediyordu— ellerine tutması için bir demet çiçek bırakılmıştı. Anlaşılan, sevgilisini beklerken onun geç kalmasını protesto yöntemi olarak düşünen bir aşığın işiydi bu. Ne hali varsa görsündü. O da öğrenmeliydi gönül kırgınlığının nelere yolaçacağını.

Oyalanmamalıydım. Vitrinde takılı kaldığım bir reklam panosunu seyrederken yırtık elbiselerinden diri bedeni görünen bir dilencinin acıma uyandırmaya

çalışan, ama aslında kendince herkesi alaya alan hıçkırığımsı sesiyle geriye döndüm. Cesur bir tınıyla dua; dudaklarına değdiğinde, gizli oturumların etiklerindeki pencere camları öteki yüzlerini gösteriyorlardı.

Oyuncakların yanında kendim için de bir şapka almalıydım. Eskisi dökülüyordu. Dökülen saçlarımı saklamasından değil de bazen, mermi hızında suskunluğumu, onu başıma geçirdiğimde özlüyordum. Ben, o suskunluğun keyfini çıkartırken şapka beni yüzümdeki anlamların hırsızlanmalarına izin vermiyordu. Oyuncaklar silinmişlerdi. Gidip şapkamı yenilemeliydim. Onu aldıktan sonra ana kılığına sokabilirdim. Dişi ve doğurgan olurdu; sığınılacak bir liman ve iten cinsellikle. Bana, ağaçların henüz yeterince büyümediği bir parkın orta yerinde işeme olanağı sağlarsa, Noel ana bile yapabilirdim onu. Kasıkların ağırlığının birden herkesin ortasında olabildiğince yere boşaltma rahatlığı insana nasıl keyif vermezdi ki? Düşünün bir. Ben düşündüklerimi yapmadan önce ellerimdeki kandiller sönmeden şapkamı almalıydım. Üstüme düşmemek ve beni ezmemek için ince giyinmiş bir kocakarının kendisi gibi olan hemcinsinin burnundan soluyan haliyle beni tutup ayakta kalmamı başarması övünülmesi gereken bir duyguydu. Hiç olmazsa teşekkür edebilirdim onlara. Dönüp arkama baktığımda kimseler yoktu.

O bebek mavisi rengindeki şapkayı beğendiğim vitrin karşımda vahşi hayvan terbiyecisi dikkatiyle duruyordu. Böyle düşünmemin birkaç nedeni vardı. Birincisi: Şapka, bebek mavisi renginde alışkanlığını hemen ele veriyordu. İkincisi: Başına geçirilen perdemsi şeyin bir kenarı kıvrılmıştı. Üçüncüsü ise: kendime büyülü geceler bahşedeceğim kokusunu yakından duyuyor olmam ve onu başıma geçirdiğimde bir köpek balığının yüzgeçlerinin üstünde ilerlediğim denizin ortasında başımı dik tutmama yardımcı olabileceğiydi. Aramızdaki yakınlaşmadan çıkarabildiğim sonuçlar bunlardı.

Uçağın biri hızla geçip gitti üstümüzden. İçinde kaç yolcu varsa hepsine birden bastım kalayı. Vitrinin arkasından uzanan bir el çekip aldı şapkamı. Hızla içeriye daldım. İçerde kalabalık vardı. Tezgahtar kız yerinden kalkarak bana nasıl yardımcı olacağını soruyordu. Koyu gözlerinin akını görüyordum. Yumurta akıyla karıştırılmıştı sanki. Böylesi bir gözle ilk kez karşılaşıyordum. Gözbebekleri küçücük ve çevresinde aktan kocaman halka vardı. Kıza birşey söylemeden doğruca şapkamın alındığı yere yöneldim. Baktım şapka birinin elinde evrilip çevriliyor. Yok yere evrilip çevrilmesine bozulmuştum. Ellerinden şapkayı kaptığım gibi başıma geçirdim. Rahatlamıştım. Bu kez de buradaki tezgahtar bana garip garip bakar olmuştu. Mağazadaki bir görevli yanıma gelmiş, benim hareketlerimi kontrol etmeye başlamıştı. Müdahale etmiyordu. Daha ağzımı açıp birşey söylememiştim. Onlarda şaşkınlıklarından olsa gerek bana birşey söylemiyorlardı. Konuşmuyordum. Kimse beni konuşmaya zor-

layamazdı. Konuşarak tükenmek istemiyordum. Tezgahtarlardan yaşlı olanı; sonunda dayanamamış olmalı ki: ağzını yaya yaya şapkayı çok beğendiyseniz onu size seve seve satarız ancak bu beyden izin almanız gerekecek. Bey diye gösterdiği, şapkayı vitrinden alan ve elinde evirip çeviren biriydi.

Mağazanın içinde oraya buraya seğirten insanlardan birkaçı daha şimdiden kafama geçirdiğim şapkama bakıyorlardı. Aldırmıyordum. Dirsek yapan kısa bir koridorumsu yerden geçtikten sonra mağazanın alt katına indim. Peşimden gelen kimse olmamıştı. Herhalde mağazanın tek çıkış kapısı vardı. Kalabalıkta bir giz vardı. Yok canım! Gerçekten bir giz vardı. Dört bir yandan şapkalar uçuşuyorlardı. Kafamdakiyle yer değiştirmek istiyorlardı sanki. Bitimlilikler birbirlerinin içine girdiklerinde oldum olası bir hüzün yaratırlardı bende. Belki de aptalın biri sersemce beğenme tutkusuyla peşim sıra şapkaların kafamda yer değiştirme çabalarını anlamlandırmaya çabalıyordu. Her neyse, iyi kötü bir şapkamın olağanüstü gayretleriyle kafamın üstünde durmasını duvar aynasında kendime çekidüzen verirken görebiliyordum. Oysa, ayna duvardaysa ona bakmaya sıkılırdım. Boşluklarda hiç ayna da görmemiştim şimdiye kadar. Durun, durun görmüştüm — birkaç kez hem de. Ama o aynalar farklı yerlerde yansıtıyorlardı. Değil. Al işte korkunçluğuyle geliyor baş dönmesi. Şapkam, şapkam beni korumayacak mısın? Annesinin eteğine asılarak şapkamı gösteren çocuktan korumalısın beni. Ben yanlış yerde görmek istemiyorum ki seni. Hayır, saklamıyorum seni kendimden. Bak en tepelerdesin. Başımın üstündesin. İnsanlar başlarının üstünde taşıdıklarından korunma payı beklerler. Bütün sözler bırakıldıkları yerde mi kalmalı? Kirlisin. Yeterince karşı koyamıyorum anlaşılan. Hâlâ ne bekliyorum. Kıpırdayamıyorum. Kıpırdamıyorum. Kıpırdayamaz olmuştum. Kıpırdayamıyordum.

Nezih Erdoğan

FARK

Bir otelin önünde taksi durur
bir motelin önünde Chevrolet
otel biraz emperyaldir, motel Amerikan
otel siyah-beyaz-gri, motel mor-mavi

Otelin felaketi yangındır,
motelinki,
kendini ilk haber veren kadının adını alan felaket:
kötü tütünün memleketi, nemin, neonların moteli,
naylon torbaların, transistorlü radyoların, palmiyelerin
'eğer tutkuna bir ad verebilseydin' moteli

Otel siyah-beyaz-gri, motel mor-mavi
motelin önünden yol,
otelin önünden Sahra caddesi geçer:
'Robert Browning' oteli
'Robert Browning 18 Haziran 1839'da burada geceledi." oteli
Gizli bir gezintinin karanlık dehlizi
mermer merdivenlerin, ipek eldivenlerin oteli
pardesülerin, siyah gözlüklerin, açık asansörlerin
'Bırak yahu Robert Browning'i' oteli
sayıklamaların, isin, valizlerin,

'Eğer seni doğru anladıysam' oteli
'O zaman burada olmazdım' moteli
'Eğer aynadaki yüzünden vazgeçebilseydin' oteli
'O zaman seni unutabilirdim' moteli
'Sol dizimde bir sızı
içimde bir fincan kahve için arzu
ve bugünün Pazar olması isteği var' moteli
'O zaman geri dönebilirdim' oteli
'O zaman seni geri çevirebilirdim' moteli
'Eve gidebilirdim' oteli
'Evet eve gidebilirdin' moteli

siyah-beyaz-gri-mor-mavi
siyah-beyaz-gri-mor-mavi

KÜLTÜR, POLİTİKA VE DEVLET

Boris Kagarlitski, Murat Belge, Sungur Savran,
Ertuğrul Kürkçü, Orhan Koçak,
Bülent Somay

Boris Kagarlitski ile bu söyleşi, yazarın Düşünen Sazlık *adlı kitabının Türkçe'de yayınlanması nedeniyle, Metis Yayınları ve Bilar A.Ş.'nin konuğu olarak İstanbul'da bulunduğu 1991 Mayıs ayında yapılmıştır.*

BÜLENT SOMAY: Bugün Mülkiyeliler Birliği'nde ve Bilar'da konuşulanlardan farklı bir konuyu ele alalım. Mülkiyeliler Birliği konuşmasında şu sırada Sovyetler Birliği'nde, özel olarak da Rusya'da politik açıdan neler olup bittiği hakkında bir fikir edinmiştik. İstersen bu buluşmamızda da Türkçe'de yayınlanmış olan *Düşünen Sazlık* kitabının konusuna girelim; tabii ki Sovyetler Birliği'nde olmuş ve olmakta olanlarla da bağlantılı olarak Sovyet entelijensiyası üzerine konuşalım. Bence senin "politik kültür" kavramınla işe başlayalım.

BORİS KAGARLİTSKİ: Düşünen Sazlık'ın "Giriş" bölümünü yazarken, "politik kültürü" tanımlamakta çeşitli sorunlarla karşılaştım. Zaten bunu, uygun bir tanıma ulaşmak için kullandığım kaynakların çokluğundan da anlayabilirsiniz. Aslında, uzun vadede bir tanım yapabilmiş olduğumdan da emin değilim. Ortaya çıkan bir tanımdan ziyade genel bir fikirdi. En azından, alıntı yaptığım bütün o kitapları okuduktan sonra politik kültürün ne olduğuna dair belirli bir fikir edindim; bu yüzden de tek bir "uygun" tanım oluşturmak yerine, politik kültür hakkındaki kendi fikrimle —ya da yanılsamamla diyelim— çalışmaya başladım. Bu anlamda politik kültür hem çok kafa karıştırıcı hem de heyecan verici bir konu, çünkü sınırda bir yerde duruyor. Politik kültür, politikanın kültürel bir olgu, kültürün ise politik bir olgu olarak faaliyet gösterme tarzıdır. Bu sorunun iki yanını birlikte ele alırsak çalışma alanımız politik kültürün çalışma alanı olarak tanımlanabilir. Ama tek bir tanım bulmaya çalışırsanız bu kaçınılmaz olarak indirgemeci olacaktır. Böyle indirgemeci bir tanım çalışmanıza yardımcı olabilir. Zaten bu, birçok Marksist tartışma için son derece tipik bir durum; uzun arayıp taramalardan sonra net, fakat indirgemeci bir tanıma ulaştığınızda, bu tanım çalışmanıza yararlı olabilir, hatta bu tanımla bir yere de varabilirsiniz. Ama başka biri tutar, size ikinci bir tanım getirir, bu da aynı ölçüde indirgemeci ve yol gösterici olabilir. Böylece bitmez

tükenmez bir tanım tartışması başlar, çünkü tanımların her ikisi de indirgemecidir. Başlangıç olarak söyleyeceklerim bunlar.

SOMAY: Kuşkusuz politik kültür senin ortaya attığın bir kavram değil, ancak senin ona verdiğin anlam yeni...

KAGARLİTSKİ: Politikanın olduğu her ülkede politika aslında toplumun en genel anlamıyla tanımlanmış kültürünün parçasıdır. Her toplum bu açıdan ele alınabilir. O zaman görülecektir ki, politika soyut ya da toplumun günlük yaşamından ayrı birşey değil; popüler kültürle, toplumun temel davranış tarzları ve eğilimleriyle, hatta önyargılarıyla yakından ilgili. Toplumda varlığını sürdüren temel modellerle, sadece politikacıların ya da bilim adamlarının arasında değil, toplumun bütününde dolaşımda olan bazı tanımlarla, halkın fikirlerini dile getirmek istediği zaman kullandığı tanımlarla ilgili. Bu bakımdan Rusya politik kültür çalışmaları için mükemmel bir örnek. Çünkü Rusya'nın durumunda politik çelişkiler politikanın alanında ifade bulamadığı ve çözülemediği için, kültürel çelişkilere dönüştürülmüş, hatta doğrudan doğruya kültür alanına taşınmıştır.

Bunun en ünlü örneği, Çarlık Rusyası'nda Slavcılarla Batıcılar arasındaki tartışmadır. Aslında bu toplumsal, politik bir çatışmaydı, birçok bakımdan ideolojik bir çatışmaydı; ancak toplumun çoğunluğu tarafından daha çok kültürel bir çatışma olarak görüldü. Halk tarafından kültürün terimleriyle tartışıldı. Çünkü doğrudan bir politik mücadelede bir çözüme ulaşamadığı için, örneğin Slavcıların Batıcılarla karşı karşıya geldiği serbest seçimler olmadığı için, herşey giderek kültürel alana kaydı. Bir yandan ortaya çok ilginç yan ürünler çıktı: örneğin sanatta, felsefede, tarih yazımında... Öte yandan da tartışma giderek yozlaştı, anlamsız, saçma bir raya oturdu. Çünkü iki taraf da politik alanda dolaysızca karşılaşamıyordu. Rejim de bu her iki eğilimi hem görmezden geliyor hem kullanıyordu. Böylece onları toplumun günlük yaşamından kopuk, saf kültürel ve entelektüel bir tartışmaya zorluyordu; oysa tartışma başlangıçta toplumun günlük yaşamı üzerine kuruluydu.

Şimdi Rusya'da politik kültürün bu temel modellerinin Perestroyka ile nasıl yeniden canlandığını görmek çok manidar oluyor. Bu konuda biz sık sık "buzluktan çıkarma" ifadesini kullanıyoruz. Amerikalı bir arkadaşım şöyle bir ifade kullanıyor: "Bütün Doğu Avrupa buzluktan çıkarılıp da çoktan çürümüş olduğu görülen bir et parçasıdır." Pek hoş değil bu tabii. Ruslar eti buzdolabına koymuşlar, şimdi çıkarıyorlar ama et kokmuş! Aynı arkadaşım, şimdi etin buzdolabına ilk konulduğu zamandan da çürük olduğunu iddia ediyor. Tabii bu kaçınılmaz, çünkü buzdolabı Sovyet yapısıydı. Herneyse. Şimdi eski tartışmalar buzluktan çıkarıldıkça Slavcılarla Batıcılar arasındaki tartışma yeniden üretiliyor. Ve çoğunlukla bilerek değil, bilmeyerek. Tuhaftır, insanlar 19. yy.

metinlerini okumadıkları halde aynı davranış biçimi ve eğilimleri yeniden üretiyorlar. Bu da o davranış biçimi ve eğilimlerin toplumda ne kadar derin kökleri olduğunu gösteriyor. Bu tavırların yalnızca yazılı kültürde değil, kullandığımız bütün terimler, sözler ve ifadelerde, dilin yeniden üretilmesiyle birlikte bir kez daha ortaya çıktığını görüyoruz. Öte yandan bu gösteriyor ki, bunların arkasında bazı gerçek sorunlar, temel toplumsal sorunlar var. Bu da maddeciliğin doğruluğunu gösteren iyi bir kanıt: Sorunların düpedüz insanların kafasından doğmadığını, toplumsal olarak zorunlu, toplumsal olarak belirlenmiş olduğunu gösteriyor.

Bu bağlamda Türkiye'nin durumu hakkında daha fazla bilgi edinmek isterim. Çünkü 19. yy. Rusyası'yla 19. yy. Türkiyesi arasında önemli paralellikler kurulduğunu biliyoruz. Ancak Türkiye'nin bir Büyük Petro'su olmadığı için zamanında modernleşemediği ve imparatorluğunu kaybettiği söylenir..

MURAT BELGE: Bizim de Büyük Kemal'imiz vardı...

KAGARLİTSKİ: Ayrıca Kemalizm'in ortaya çıkışıyla bizim devrimimiz de aşağı yukarı aynı zamana rastlar. O bakımdan deneyimlerimizi karşılaştırmamız gerek.

BELGE: Rusya'daki politik kültürden bahsediyorsak gerçekten birçok benzerlik, birçok çakışan tema var.19. yy. Rus entelijensiyası üstüne Troçki'yi okurken, 19. yy. Türk aydınları üzerine bir makale okur gibi hissetmiştim kendimi. Bu sadece teorik bir mesele de değil. Rusya ve Doğu Avrupa'daki politik fıkralar geleneğini alalım. Batılılar için bunlar çok komik olabilir, ama ben ne zaman böyle bir fıkra anlatılsa sonunu tahmin edebiliyorum, çünkü her şey çok benziyor.

KAGARLİTSKİ: Slavcılık ve Batıcılık tartışmasına benzer bir tartışmanız olmuş muydu?

BELGE: Tabii, Müslümanlarla Batıcılar arasındaki geleneksel tartışma var. Osmanlı'nın son döneminde bu tartışmanın da temeli, bütün dinamiği politikti, ama kültürel terimlerle ifade ediliyordu.

KAGARLİTSKİ: Rusya'da Slavcıların ilginç yanı onların da aslında son derece Batılılaşmış olmalarıydı. Şu da çok önemli: Slavcıların arasında hiç *fundamentalist* yoktu. Dinsel bakımdan *fundamentalist* gibi görünmeye çalışıyorlardı, ama aslında değillerdi. Çünkü milliyet hakkında, etnik köken hakkında bütün fikirleri, görüşleri 19. yy. Almanyası'nın etkisiyle ortaya çıkmıştı. Bu açıdan alırsak Slavcılığı da Batılaşmanın bir yan ürünü olarak görebiliriz.

BELGE: Evet, çünkü asıl geleneksel kesim halkın kendisiydi ve onlar da zaten bütün bu tartışmanın dışındaydılar. Kimse onlara danışma gereğini duymuyor-

du, bazı insanlar kendi kendilerini halkın temsilciliğine atadılar; Batıcılığın ya da gelenekçiliğin temsilcileri olarak sahneye çıktılar. Örneğin, çok Batılılaşmış lüks bir ortamda yetişen Prens Sait Halim Paşa gibi bir insan İslamiyet'in geleneksel değerlerinin sözcülüğünü üstlendi. Üstelik bunların Batıcılarla bazı ortak hedefleri de vardı; sözgelimi Batı teknolojisini almaya hiçbir itirazları yoktu. Sonuçta aradaki ayrım tinsel planda ya da üstyapı düzeyinde ortaya çıkıyordu; eski değerler korunmalıydı bunlara göre, ama altyapıda onlar da Batıcılar kadar Batılaşma yanlısıydılar.

SUNGUR SAVRAN: Murat, meselenin sadece sıradan halk ve entelektüeller arasındaki bir mesele olduğundan emin değilim. Çünkü bir de geleneksel *ulema* vardı ve bunların entelektüel ve kültürel geleneği Batı'dan gelen biçimlere ve fikirlere tamamen yabancıydı. Batıcılarla mücadele edecek entelektüel araçları yitirmişlerdi, daha doğrusu hiç sahip olmamışlardı. İşte bu nedenle Batılı biçimler ve fikirler temelinde yetişen, ancak İslami fikirlere yönelen bir entelektüel tipi daha var.

KAGARLİTSKİ: İlginç olan şu ki, 19.yy.'da Rusya'da Sol ne tümüyle Batıcı ne de *fundamentalist* bir akım olarak ortaya çıkmıştı. Şimdi de aynı sürecin tekrarlandığını görüyoruz, en azından bazı entelektüel çevrelerde. İnsanlar Slavcılarla Batıcılar arasındaki geleneksel tartışmada bir çıkmaza düşüldüğünü hissettiklerinde Batı'dan gelen sosyalist düşüncelere ilgi duyuyorlar. Herzen gibi düşünürlerin 1840'larda, 1850'lerde geliştirdiği düşünceler, Slavcı düşünceleri reddeden ama aynı zamanda onları ciddiye alan Batılılaşmış entelektüelin özeleştirisidir. Birdenbire şunu anladılar ki, ideolojik olarak Slavcıları yendiklerinde hiç bir yere varmıyorlar. Murat biraz önce ilginç bir şey söyledi; İslamcılar'ın, gelenekçilerin, Batı'dan gelen teknolojiyi memnuniyetle karşıladıklarına dair. Bu kendi amaçlarına ters düşen bir konum. Çünkü bir takım maddi olanaklar getirdiğinizde, bununla birlikte bir takım kültürel tavırlar da getirirsiniz. Ya da o malzemeyi hakkıyla kullanamazsınız. Örneğin Brejnev döneminde Sovyetler Birliği'ne Batı teknolojisi getirildi, ama emek ilişkileri, yalnızca emek ilişkileri değil, tüm çalışma kültürü, çalışma araçlarına karşı alınan tavır hâlâ gelenekseldi. Bu yüzden teknolojiyi yanlış, verimsiz bir şekilde kullandılar.

SAVRAN: Bu Üçüncü Dünya ülkeleri için ortak bir kader.

KAGARLİTSKİ: Evet, tamamen öyle.

SOMAY: Ortaya yeni bir soru atmak istiyorum. Madem ki Osmanlı-Türkiye ve Rusya tarihleri arasındaki benzerlik ve farklılık konusuna girdik, bu iki toplumun entelijensiyaları arasındaki ilginç bir farklılığa dikkat çekeyim. Boris, kitabında Rusya entelijensiyasının içkin olarak muhalif olduğunu söylüyorsun.

Türkiye tarihinde ise durum böyle değil. Tarihler arasında ilginç bir çakışma var. 1826'da Türkiye'de bir şeyler oldu. Bundan bir yıl önce, 1825'te de Rusya'da birşeyler olmuştu. 1825'de Rusya'da Dekambristler'in eylemi vardı. Türkiye'de ise entelijensiya bu tarihte yeni doğmuştu.

ORHAN KOÇAK: Türkiye'de entelijensiya Hariciye Nezareti'nde doğdu, Fransızca tercümanları biçiminde.

SOMAY: Türkiye entelijensiyasının ilk eylemi kendisi de bir aydın kabul edilen Sultan tarafından gerçekleştirilmişti. Sultan bu eylemle Osmanlı yönetici sınıfının bir kısmını, bunlarla birlikte halkın da bir kısmını ortadan kaldırdı. Buna *Vaka-i Hayriye* denildi. İngilizce'ye nasıl çevirmeli bilmiyorum?

SAVRAN: "The Good Event" (İyi Olay).

BELGE: Bu ilk büyük Batılılaşma eylemiydi. Çünkü ortadan kaldırılanlar yeniçerilerdi.

SOMAY: Yeniçerilerle birlikte İstanbul halkının bir kısmı da telef edilmişti.

KAGARLİTSKİ: Büyük Petro da aynı şeyi yapmıştı.

SOMAY: Bu bizim ilk Batılılaşma eylemimizdi. Aynı sıralarda, bundan bir yıl önce Rusya entelijensiyası da muhalif faaliyetlerine başlıyordu. Bu tarih benzerliğine karşın Türkiye entelijensiyası muhalif olarak değil, devletin yanında harekete geçmişti. Rusya'da entelijensiyanın tarihi devletle karşı karşıya gelmesiyle başlar, Türkiye'de ise devletin içinde çalışmasıyla.

KAGARLİTSKİ: Bence bu yüzeysel bir farklılık. Çünkü Rusya'da modernleşme yüzyıl önce başladı. 18.yy.'a bakarsanız, benzerliği görürsünüz. Ama bence Türkiye ve Rusya arasında çok önemli bir farklılık var. Rusya'daki Slavcılar ve Türkiye'deki gelenekçilerden bahsederken şuna dikkat etmeliyiz: Gelenekçiler bir şeyi muhafaza etmek isterler...

BELGE: Oysa sizinkiler başka bir yere gitmek istiyorlardı...

KAGARLİTSKİ: Evet, Rusya'da Slavcılık bir şeyi muhafaza etmekten ziyade, geçmişteki birşeyi restore etmekle ilgiliydi. Bu çok önemli bir fark. Tabii ki birşeyleri muhafaza etmekten söz ediyorlardı, ama onların ideolojisindeki esas acıklı mesaj çoktan yitirilmiş ya da görülemeyecek kadar çürüyüp yok olmuş bir şeyin yeniden inşa edilmesi çağrısıdır. Bu da Slavcıları Batıcılar kadar muhalif yapar. Çünkü ikisi de ülkenin durumundan memnun değildi. Önerdikleri çözümler zıttı, ama her iki taraf da bir şeyi muhafaza etmek istemiyordu. Bu yüzden Rusya entelijensiyası için ülkedeki genel durumdan hoşnutsuz olmak doğal bir şeydir. Ülkeyi yolun ortalık yerinde sıkışıp kalmış olarak görüyorlardı. Beş yıllık Perestroyka'dan sonra insanlar gene aynı şeyi hissedi-

yorlar. Ancak komik olan şudur ki, bu sıkışıp kalma, hareket edememe duygusuna karşın ülke gene de hareket ediyordu. Hareket edemeyen Batıcılarla Slavcılar arasındaki tartışmaydı. Bu bakımdan tartışma amacının tersine işlemiş oldu.

BELGE: Troçki'nin sözünü ettiğim makalesindeki esas tartışma —Bülent bu senin söylediğinle de ilgili— Büyük Petro'dan bu yana modernleşme eğiliminde olan Rusya'nın, kadrolarını mümkün olduğunca Avrupa'ya göndererek birer Avrupalı gibi eğitmek ve ülkede Avrupai bir eğitim sistemi kurmak zorunda olmasıydı. Devlet böylece müstakbel entelektüellerin kararsız tavrının temellerini hazırlamış oluyordu. Çünkü bu insanlar ulaşmayı amaçladıkları başka bir dünya hakkında bir şeyler öğreniyorlardı ve Rusya'ya aldıkları eğitimin gözüyle baktıklarında eleştirecek, muhalefet edecek birçok şey görüyorlardı. Bu anlamda devlet kendi mezarını kazıyordu. Ama aynı zamanda bu insanların aklında devlet vardı. Düşünce biçimlerinin çok temel ve merkezi bir yerinde devlet vardı. Tıpkı Türkiye'deki gibi, bir şeyleri değiştirmek için devlet mekanizmasını kullanıyorlardı. Bu anlamda devlete sadıktılar. Somut devlete değil belki ama soyut bir devlet fikrine. Bence benzerlik burada. Dekambristler daha önce geliyorlardı ama bu Petro daha önce geldiği içindi. Bu kararsızlığın gelişmesi için yüzyıl zamanları vardı. 1826'da Türkiye'de bu yeni başlamıştı.

KAGARLİTSKİ: Rusya deneyiminden bahsedecek olursak çok ilginç bir noktayla karşılaşırız. Rusça'da "devlet" anlamına gelen birbirine çok yakın iki sözcük vardır: Biri *gosudarstvo*, ki bu nötrdür; diğeri ise eski Rusça'dan gelen, aynı anlamı taşıyan fakat kültürün içinde daha olumlu bir çağrışımı olan *derjhava*.

BELGE: Bunun "Devlet Ana" mı, "Devlet Baba" mı anlamına geldiği konusunda tartışabiliriz.

KAGARLİTSKİ: Devlet Ana. Çünkü *derjhava* dişil bir sözcük.

SOMAY: Yani hayırsever ve iyi...

KAGARLİTSKİ: Hayır, hayır, güçlü ve iyi. Güçlü, hatta emperyalist. Örneğin ordunun başarılarından söz ederken devlet *derjhava* 'dır, ama başarısızlıklardan söz ederken *gosudarstvo*'dur. Kimse *derjhava*'ya vergi ödemez, *gosudarstvo*'ya vergi öder. Bizi düşmanlardan koruyan *derjhava*'dır. Devlette bir şeyler ters gittiği zaman halkın kullandığı bir ifade var ki edebiyatımızda defalarca kullanılmıştır: "Devletimiz (*derjhava*) için üzülüyorum." Bu bir deyim. Tabii ki hükümete acıdıkları anlamına gelmiyor. Bu daha ziyade varolan devletin kafalarındaki devlet fikrine uymadığını, bu devlete üzüldüklerini gösteriyor. Dolayısıyla bu, entelektüellere yabancı olmayan bir kavram. Ama aynı zamanda tamamen devlet aleyhtarı olan bir kültür de var. Bazı durumlarda Rus aydın-

larının bir kısmı, anarşist olmamakla birlikte aşırı devlet aleyhtarı olabiliyor. Devlette bir şeyler ters gittiğinde bunlar çok sevinirler. Aşırı Batıcılardır bunlar. Rus devletinin Batı devletlerinden çok farklı olduğunu düşünürler, dolayısıyla bu devlette olumlu herhangi birşey olamayacağını düşünürler. Bu eğilimlerinin nedeni de anarşist olmaları değil, Batıcı olmalarıdır. Bir de bunların karşıtı olan *derjhavniki* (devletçiler) var. Bu yeni oluşan bir terim. Bunlara *gosudarstvniki* diyemiyoruz, çünkü bu sadece devletin varolmasını isteyenler anlamına gelirdi. Bu anlamda Marksistler de *gosudarstvniki*. Hatta anarşistler tarafından *gosudarstvniki* (devletçiler) olarak suçlandılar. Ama bir de *derjhavniki* var. Bunlar yalnızca bir tür devletin varolmasının zorunlu olduğunu söylemiyorlar (zaten bu da başka bir hikaye); devletin güçlü olmasını, bütün dünyada saygı görmesini, buyurgan olmasını, emperyal olmasını, çok büyük olmasa da güçlü ve başarılı olmasını, bizden korkulmasını istiyorlar. *Derjhava* kavramı işte böyle birşey. Bu kavram da entelektüellere yabancı değil. Bugün Rusya'da *derjhavniki* tarafından yayınlanan ve *derjhavniye* diye adlandırılan birçok yayın organı var. Bunlar da çoğu zaman Slavcı ya da yarı-Slavcı düşüncelerle yakından ilgili.

SAVRAN: Boris, *gosudarstvo* ve *derjhava* kavramları bakımından Bolşevik iktidarı dönemi ile, diyelim 1940'larda Stalingrad savaşı dönemi arasında bir vurgu farkı oldu mu?

KAGARLİTSKİ: Tabii, bu son derece açıklayıcı bir kültürel örnektir. Çünkü örneğin *gosudarstvo* terimi devrimden sonraki ideolojik metinlerde asla kullanılmamıştır. İşçi iktidarı ifadesi kullanılıyordu ve sınıfsal terimlerle tanımlanıyordu, ama asla milli terimlerle tanımlanmıyordu. Hiçbir zaman *gosudarstvo* devlet olarak geçmiyordu. Ya proleterya diktatörlüğüydü ya işçi iktidarıydı, bazen de Sovyet devleti deniyordu ama genç *gosudarstvo* olarak değil. Yani Sovyet İktidarı anlamında *Sovyetskaya Vlast'* olarak, *Sovyetskoye Gosudarstvo* olarak değil. Bu arada *vlast'* da dişil bir sözcük. Bu da tesadüf değil, çünkü Rusça'da egemenlikle ilgili bütün sözcükler dişildir. Bu feministler için iyi bir tartışma olabilir.

SOMAY: Peki Lenin'in *Devlet ve Devrim*'indeki devlet bunlardan hangisi?

KAGARLİTSKİ: Gosudarstvo . Bu arada "Devrim" de dişil.

SAVRAN: Peki bu öyküyü 1940'larda neler olduğunu anlatarak tamamlayabilir misin? İkonaların ve azizlerin yeniden ortaya çıkması...

KAGARLİTSKİ: Elbette. 1940'lara kadar dilde bir değil, birçok değişiklik olmuştu. 1930'larda, proleterya diktatörlüğü döneminin dili terkedilmemiş ancak resmileştirilmişti. Giderek bir âyin dili haline getirilmişti. 1920'lerin metinleriyle 1930'larınkileri karşılaştırırsanız dilin değişmediğini ancak içeriğin

ortadan kayboldu̇ğunu görürsünüz. Dil hâlâ oradadır. Tabii "halk düşmanları" gibi bazı yeni terimler de kullanılıyordu, ama bunlar başka bir devrim deneyiminden aktarılıyorlardı: Fransız Devrimi deneyiminden. Bütün 1930'lar döneminde devrimci geleneğin en azından taklidi yapılıyordu. Ama bu canlı değildi, bir âyindi yalnızca. *Derjhava* türü düşünce daha İkinci Dünya Savaşı'nın başında egemen olmuştu, yoksa Büyük Yurtsever Savaş sırasında değil. 1939'da Avrupa'da İkinci Dünya Savaşı başladığında, Stalin-Hitler Paktı sırasında yeni davranış tarzları ortaya çıkmaya başlamıştı. Çünkü Molotov-Ribbentrop Paktı'nın varoluş nedeninin herhangi bir politik sınıf mücadelesinin mantığıyla ilgisinin olmadığı açıktı. Hatta yalnızca jeopolitik açıdan da bakılsa tamamen yanlıştı, tam bir fiyaskoydu. Ama bu paktı jeopolitik açıdan haklı çıkarabilecek bile olsak, sınıf mücadelesi açısından, politik-ideolojik mücadele açısından haklı çıkarmak mümkün değil.

SAVRAN: Ya da enternasyonalizm açısından.

KAGARLİTSKİ: Evet, enternasyonalizm açısından da. Stalin-Hitler Paktı, Stalin yönetimini kendi ideolojisini ortaya dökmek zorunda bıraktı; aynı zamanda kendi ideolojisini içsel olarak yeniden gözden geçirmek zorunda da bıraktı. Devrim döneminin sloganlarını sadece halkı kandırmak için kullanmıyorlardı, bu yolla kendilerini de kandırıyorlardı. Bu anlamda Stalin-Hitler Paktı, devlet propagandasının ve devletin düşünme biçiminin kalıplarında bir dönüm noktasıdır da. Bu yüzden daha eski tarz, Bolşevik tarzı bir politikacı olan Litvinov'un yerine Molotov'un geçirilmesi boşuna değildir. Çünkü bazı şeyler bir türlü Litvinov'un içine sinmiyordu. Litvinov olayı Perestroyka'ya kadar eşine rastlanmayan bir durumdur, çünkü Litvinov bu dönem boyunca görevinden azledilmeyip istifa eden tek kişidir. 1920'den 1985'e kadar tek istifa Litvinov'unkidir.

SAVRAN: Litvinov'la Şevardnadze arasındaki paralellik çok ilginç.

KAGARLİTSKİ: İlginç, Rus tarihi paralelliklerle dolu. Bu tarihten sonra olan şuydu: Artık enternasyonalizmden değil, ulusal çıkarlardan bahsetmeye başladılar. Batı Ukrayna'nın, Batı Belorusya'nın ve Besarabya'nın işgali, Finlandiya ile savaş Rusya'nın jeopolitik çıkarlarıyla, devletin jeopolitik konumunu korumak ve güçlendirmek gereksinimiyle açıklanıyordu. Ya da yeni Pan-Slavik bir ideolojiyle, Ukraynalılar ve Belorusyalılar gibi Slavları, Slav anavatanına, tüm Slavların yurduna geri getirmek gibi bir ideolojiyle açıklanıyordu.

BELGE: Bu açık açık da söylenmişti.

KAGARLİTSKİ: Bu ilk değişiklikti. İkinci değişiklik savaş sırasında oldu. Çünkü savaş dönemi Rus Ortodoks kilisesiyle uzlaşma dönemiydi. Rus ordusu açıkça eski Çarlık ordusu standartlarına ve geleneklerine göre yeniden örgüt-

leniyordu, eski üniformalar geri getiriliyordu vs.

SAVRAN: Hatta bir Kazak alayı bile kurulmuştu.

KAGARLİTSKİ: O daha önceydi. Laf aramızda savaş sırasında bunların tamamen yararsız olduğu ortaya çıktı. Ama bütün dil değişiyordu. Örneğin Halk Komiserleri bakan oldular. Bu rastlantı değildi. Birçok resmi sözcük değişti. Büyük Yurtsever Savaş sırasında Stalin'in ilk büyük konuşması *tovariş*'e, "yoldaşlara" değil, "kardeşlere" hitaben yapılmıştı. Bu oldukça ilginç bir olaydır, çünkü Stalin tebasına hitabeden bir diktatör gibi konuşmuyordu, ama dili proleterya dayanışmasının dili de değildi. Milletin bir önderi olarak millete hitabediyordu. Bu sanki, devletle bağıntılı olarak Rus ulusal kimliğinin yeniden keşfedilmesiydi. Devlet Rus ulusal kimliğinin cisimleşmesi haline geliyordu.

SAVRAN: Yani devlet *derjhava* haline geliyordu, değil mi?

KAGARLİTSKİ: Evet, *derjhava* terimi dilde yeniden ortaya çıkıyordu.

KOÇAK: Bu millliyetçi ideolojinin bir Gürcü tarafından uygulamaya konulması gibi tuhaf bir olguyu nasıl açıklıyorsun?

KAGARLİTSKİ: Lenin'in tam da bu konuda Stalin hakkında bir sözü vardır: Bazı azınlık temsilcilerinin asimile olduklarında daha da beter şovenist olduklarını söyler. Ama bu işi yapanın bir Gürcü olması raslantı değildir, çünkü Gürcüler tarihsel olarak Rusya'daki tek ayrıcalıklı azınlıktılar. Daha doğrusu şöyle düzeltmeliyim; devrim-öncesi Rusya'da Gürcüler, Slav olmayan tek ayrıcalıklı azınlıktı. Devletin Slav kimliği içinde gördüğü Slav olmayan tek azınlıktılar. Diğer azınlıklar devlete yabancıydılar, çünkü devlet Rus-Ortodoks'tu. Bu yüzden Ukraynalılar ve Belorusyalılar ancak Katolik değillerse kabul ediliyorlardı. Eğer Katolik iseler baskı altında tutuluyorlardı. Bu da Ukrayna kültürel kimliğinin yeniden oluşması için verilen mücadelenin nedenlerinden biridir. Bu kimlik ne Katolikti ne de Rum-Ortodokstu; ikisinin arasında bir yerdeydi.

BELGE: "Birlik Kilisesi" bu anlama mı geliyor?

KAGARLİTSKİ: Evet, Birlik Kilisesi düşüncesi ve Ukrayna ulusu düşüncesi herhangi bir dine bağlı olmayan ve özellikle Rus-Ortodoks Kilisesi'nden bağımsız bir ulus düşüncesine bağlıydı. Bu yüzden Ukrayna'daki Rus-Ortodoks Kilisesi, Moskova'daki Ortodoks Kilisesi'nden hiyerarşik ve yapısal bağımsızlığını elde etmek için sürekli mücadele vermek zorunda kalmıştı. Bu bağımsızlığı ancak son zamanlarda, bir kaç yıl önce kazandılar. Ama Gürcüler Rum-Ortodokstu, bu yüzden devlet tarafından tamamen kabul görüyorlardı. Gürcü aristokrasisi Rus aristokrasisinin bir parçası olarak kabul edilmişti. Gürcistan 18. yy.'ın sonlarında fethedilmişti. 19.yy. başlarında Gürcistan kraliyet ailesin-

den gelen ünlü bir general, Bogratsyon, 1812'deki ilk Rus yurtsever savaşının kahramanı oldu. Hem de Gürcistan'ın fethinden hemen otuz yıl sonra. Bu yüzden bir Gürcünün psikolojik açıdan bir büyük Rus şovenisti olması, bir Özbeğe, bir Estonyalıya ya da bir Litvanyalıya göre daha kolaydı.

ERTUĞRUL KÜRKÇÜ: Bence Orhan'ın sorusuna cevaben söylediklerin, yani bir Gürcü'nün nasıl olup da en büyük Rus şovenisti olabildiği, bütün Üçüncü Dünya ülkelerine ya da Doğu ülkelerine genelleştirilebilir. Türk örneğine bakarsak, ilk geçerli Pan-Türkçü, Türk milliyetçisi ideolojiyi geliştiren Ziya Gökalp bir Kürttü. Türkiye'de devletin baskı aygıtını çalıştıranların büyük çoğunluğu da Türk olmayanlardır; Kürtler, Çerkezler, Lazlar vb. Bu da despot devletlerin tarihinden gelen bir şey. Türkiye Cumhuriyeti bunu miras olarak devraldı. Rus devrimi de bunu miras olarak devraldı. Bence bu bir ulus-devletin tarihsel olarak kaçınamayacağı bir şey. Çünkü bir devrimden sonra bile bir ulus-devlet olarak kalıyorlar. Yalnızca kültürü değil, bir coğrafyayı, bir tarihi, devlet işlerini yürütme tarzını da miras olarak alıyorlar. Bir ulus-devletin içine sıkıştıklarında herşey kendini yeniden üretiyor. Üzücü olan bunun Rus devriminde olduğu gibi biricik ve evrensel bir gelişim gibi sunulması. Rus devrimci politikasının kökleri Rus tarihinde olan davranış tarzları ve eğilimleri Komintern mekanizmalarına evrensel davranış tarzları ve eğilimler olarak sunuldu. Dünyanın her yanındaki, Türkiye'deki, Fransa'daki ya da Arjantin'deki devrimciler Rus gibi konuşmaya, Rus kültürüne ait ifadeler kullanmaya ve Rus politik dilini kullanmaya başladılar. Komintern dağılınca başka modeller de ortaya çıktı, Çin ve Küba gibi. Türkiye politik sahnesinde bunun yansımalarını görebilirsin. Maocuların posterlerindeki insan figürleri Çinli'ye benziyordu, çekik gözlüydü. Sovyet yanlılarının figürleri ise Rus figürleriydi. Biz de Kübalı'ydık, onları taklit ediyorduk. Bu ulusal olgular enternasyonal prototipler olarak sunulduğunda, diğer ülkelerde yıkıcı etkileri oldu. Bir sorun kendi başına bir Rus sorunu olabilir. Ama biz Türkler sizin sorunlarınızı da miras olarak devraldık. Başa dönecek olursak; sabık imparatorlukların topraklarında gelişen bütün devrimler aynı sorunu taşıyor, Çin'de olsun, Türkiye'de olsun, hatta İran'da olsun. Bu tartışmadan bir genelleme yapacak olursak, bir ulus-devletin sınırları içine sıkışan devrimler bir tür mutlak yasaya boyun eğmek zorunda gibi gözüküyor: Yeni rejim bir devlet etme biçimini miras olarak alıyor, eski rejimin hakim sınıf kültürü kendisine yeni rejimde yeni karşılıklar buluyor. Biraz kötümser bile gözükse sizin deneyiminizden bunları öğreniyoruz.

KAGARLİTSKİ: Yani bizim bütün başarısızlıklarımızı tekrarlayacak mısın?

KÜRKÇÜ: Benim bu tartışmadaki amacım bunlardan nasıl kurtulacağımı öğrenmek.

KAGARLİTSKİ: Senin açıklaman bir kurtuluş yolu bırakmıyor.

KÜRKÇÜ: Benimki açıklama değil, gözlem.

KAGARLİTSKİ: Tabii burada ortodoks-Troçkist bir açıklama yapmak mümkün...

SAVRAN: Daha önce ben tam da bu konuda bir şey söyleyebilir miyim? Sovyet deneyimini ele alacak olursak, Troçki'nin en önemli katkısı şudur: Lenin'den farklı olarak Troçki, bürokrasinin Sovyet devletini ve Sovyet toplumsal hayatını ele geçirmesinin nedenlerinin yalnızca tarihte yatmadığını, bu duruma yalnızca Sovyet devletinin Çarlık devletini topyekün devralmasının yol açmadığını, aynı zamanda bu bürokrasinin maddi koşullarını yeniden üreten yeni koşullar olduğunu vurgulamıştır. Bu da Lenin'in Sovyet devleti içindeki bürokratik eğilimleri teşhisi ile Troçki'nin değerlendirmesi arasındaki esas farktır. Troçki de bu farkı açıkça belirtmiştir. Ben de bu noktada Lenin'den ayrılıyorum: Lenin tarihin o anında bunu göremezdi. Troçki'nin değerlendirmesinin ayrıntılarını, doğru mu yanlış mı olduğunu bir yana bırakalım. Bence bu yöntemsel açıdan çok önemli bir sorun. Yani, şu anda Sovyet sosyalist entelijensiyası içinde ya da daha geniş ölçekte bu iki yaklaşımın yöntemsel değeri konusunda bir tartışma var mı? Biliyorum, Yeltsin türü liberaller tarihte süreklilikten yana olacaklardır. Herşeyi Çarlık'tan devraldık şeklinde...

KAGARLİTSKİ: Ama onlar Çarlık dönemiyle devrim-sonrası dönem arasında hiçbir süreklilik olmadığını öne sürüyorlar. Yeltsinci tarih felsefesi diye bir şeyden söz edilebilir mi bilmiyorum —bu daha şimdiden terimlerde bir çelişki haline geldi— ama Yeltsincilikle bağlantılı bir politik kültür varsa eğer, bunun temel fikri Rus tarihinin sürekliliğinde bir kopma olduğudur. Gerekli olan Rusya'yı tarihin normal akışına geri döndürmektir, sanki Rusya yetmiş yıl boyunca tarihten çıkarılmış ve ancak bu günlerde tarihine geri dönüyormuş gibi. Tabii bu aptallıkların bizim tartışmamızla pek bir ilgisi yok.

SAVRAN: Şöyle devam edeyim. Bu iki yaklaşımın yöntemsel değerinden bahsediyorduk —ki bunlardan biri diğerini dışlamıyor. Yeni maddi koşulların geçmişten devralınan bu şeylerin yeniden üretilmesinin genel atmosferini yaratmadaki önemleri nedir? Buna bir ek daha yapmak istiyorum. Bu ikisini birbirine bağlıyabilirsin. Baştaki politik kültür tartışmanda, o "buzları çözülen çürümüş et" örneğini verdiğin sırada, bunun maddecilik lehinde ilginç bir tartışma olabileceğini söylemiş, ancak bunu pek açmamıştın. Ben bunu biraz daha vurgulamak istiyorum. Eğer söylediğin gibi ortaya çıkan yeni tartışmalar eski tartışmaların bilinçli olmayan tekrarlarıysa, şunu sormalıyız: Bunlar niçin yeniden üretiliyor? Sen dile yerleşmiş sözcüklerden vb. bahsettin, ama bence bu yeterli değil.

KAGARLİTSKİ: Ben tam öyle dememiştim.

SAVRAN: Yugoslavya'yı alalım. Nasıl oluyor da aynı eski sorunlar, örneğin Hırvatistan ve Slovenya ile Sırplar arasındaki kavga kırk yıl sonra yeniden ortaya çıkıyor? Yugoslavya'yı gören herkes Liyubliyana ile Makedonya'daki herhangi bir şehir arasında çok büyük bir fark olduğunu bilir. Bence bunlar şunu gösteriyor: Bu politik kültür gelenceklerinin ardında gerçek, somut, maddi çelişkiler; yaşam standartları, kaynakların denetimi gibi sorunlar var. Muhtemelen Sovyetler Birliği'nde de aynı şeyler geçerli. Slav şovenizminin de Sovyetler Birliği içindeki gelir bölüşümü, sanayinin bölgesel dağılımı gibi şeylerle yakından ilgisi var.

KAGARLİTSKİ: Hem katılıyorum, hem katılmıyorum. Çünkü kuşkusuz eski çelişkilerin ve ideolojilerin yeniden üretilmesinin maddi temelleri vardır. Bu inkar edilemez. Slovenya'nın Makedonya'dan çok farklı olduğu konusundaki vurgun gayet doğru. Orta Asya Cumhuriyetleri ve Rusya hakkında da benzer şeyler söylenebilir. Ancak Rusya'da daha fazla tartışmamız gereken ilginç bir olguyla karşı karşıyayız. Yeni çelişkiler, ideolojik olarak öngörüldükleri ve tartışıldıkları kadarıyla, eski geleneksel ideolojiler olarak adlandırılıyorlar. Örneğin bugünkü Sırp-Hırvat çelişkisi, 20.yy.'ın başındaki Sırp-Hırvat çelişkisinden farklı, ama halkın zihninde eski çelişkinin devamıymış gibi görünüyor. İşte burada ideoloji özerklik kazanıyor. Diğer soruya geleyim. Yeltsinciler'in Rus tarihinin yeniden başlaması konusundaki tartışması sadece aptalca değil, son derece tipik. Bu insanların sorunun gerçek karakterinin bilincinde olmadıklarını ya da bunu saklamak istediklerini gösteriyor, başkalarından ve kendilerinden. Çünkü tarihin sürekliliğindeki kopma teorisi halkın komünist rejimle Yeltsinci rejim arasındaki, Yeltsinciliğin kendisi arasındaki sürekliliği farketmesini de engelliyor. Aynı zamanda Bolşevizm'in ortaya çıkışının tarihsel nedenlerinin, Bolşevizm'in başarı ve başarısızlıklarının görülmesini de engelliyor. Yeltsinci ideoloji insanların gerçek tarihsel sorular sormasını engellemenin bir yolu. Bu anlamda hem bilinçli hem bilinçsiz. Ama tamamen aptal olmayan sol eğilimli insanlar ya da dürüst liberaller arasında revaçta olan başka bir açıklama var, ki buna tümüyle katıldığımı söyleyemem. Bu açıklama tarzının Orta Avrupa'da olduğu gibi Türkiye'de de revaçta olduğunu sanıyorum. Bu açıklamaya göre dünyanın bu bölümünde [Doğu'da] devlet güçlü, sivil toplum zayıf. Bu herşeye uygulanabilen çok basit bir açıklama. Örneğin, Batıcılar sivil toplumdan yana, çünkü Batı güçlü bir sivil toplumun temsilcisi. Öte yandan gelenekçiler ise devlete sarılıyorlar. Belki varolan devlete değil ama, *derjhava* türü bir devlete. O zaman herşeyi gayet maddeci bir yolla açıklayabilirsiniz. Yani şöyle diyebilirsiniz: Devlet yaşayan tek kurumdur, devletin bürokrasiyi yeniden üretmeye gereksinimi vardır, tabii bürokrasi de geleneksel değerlerini, fikirlerini ve ilkelerini yeniden üretir. Bence bu açıklama anti-Marksist değil. Bu açıklamada sevmediğim yan, devlet ve bürokrasi konusunda yanlış şeyler

söylemesi değil. Tersine devlet ve bürokrasi konusunda haklı. Ancak sivil toplum hakkında temel bir yanlış içeriyor. Sivil toplum kavramını ideolojikleştiriyor ve idealize ediyor. Bugün Rusya'da tipik olan, bizim, topluma karşı, hatta topluma düşman bir sivil toplumun ortaya çıkışı dediğimiz şeydir. Bu anlamda sivil toplum, devlete değil entelektüellere, bürokratlara değil politikacılara ait bir kurumsal yapıdır. Bunlar iktidarı devletten devralmayı ya da kendilerini devlet içinde rahat konumlara getirmeyi amaçlıyorlar.

SAVRAN: Lech Walesa gibi.

KAGARLİTSKİ: Evet. Fransız Sosyalist Partisi'nden bir sosyalistin bir tür özeleştiri anlamı taşıyan şu sözleri önemli: "Devlete karşı sivil toplum düşüncesini savunurken devleti ele geçirdik. Devletin şatosuna yerleşince o kadar rahat ettik ki asma köprüyü kaldırdık ve arkamızdan kimsenin girmesine izin vermedik." Bu Fransa için olduğu kadar, hatta daha büyük ölçüde Orta ve Doğu Avrupa için de geçerli. Buralarda sivil toplumun yeniden ortaya çıkışına tanık olduk. Ama bu sivil toplum, toplumun tamamını temsil etmiyordu. Sivil toplum toplumsal yaşamın bütünlüğünün özgül ifadesi değildi. Bu da bazı Batı Avrupa ülkelerinde oluşan, Gramsci'nin yazılarındaki sivil toplumla Doğu'daki yeni sivil toplum arasındaki farktır. Doğu'daki tek istisna Çekistan'dır — Çekoslovakya'nın tümü değil, yalnızca Bohemya bölümü. Bu anlamda sivil toplum, toplumun geri kalan kısmına karşı devlet kadar otoriter bir konum kazanmakta. Geleneksel bürokratik devlet kadar baskıcı olmakta. Bu durumda yeni "sivil toplum / toplum" karşıtlığı, eski "devlet / sivil toplum" karşıtlığına tekabül ediyor. Bu yeni durum Doğu Avrupa'da tüm yaşamı o kadar karmaşık ve anlamsız hale getiriyor ki, birçok Batılı için anlaşılmaz bir durum ortaya çıkıyor. Türkiye'de de bu sivil toplum tartışmasını yaşadığınız için sivil toplumun demokratik olmayan bir biçim alması tehlikesini göz önünde bulundurmanız gerekiyor.

BELGE: Türkiye'de sivil toplum diyebileceğimiz şey birçok bakımdan demokratik olmayan bir biçim aldı bile.

KAGARLİTSKİ: Burada liberal geleneğin otoriter gelenek içinde, *derjhavaniki* geleneği içinde, yeniden ortaya çıkışını görüyoruz —farklı nedenlerle de olsa. Burada *Düşünen Sazlık*'ta yazdıklarımı yinelemek pahasına *Vehi*'yi hatırlatmak istiyorum. *Vehi* , bir grup önde gelen ve son derece aklı başında, Struve, Bulgakov gibi solcu ya da eski solcu liberal aydının 1905'te çıkardığı bir makale derlemesiydi. Vehiciler birer entelektüel olarak özeleştirilerini yaptılar. Şöyle diyorlardı: "Biz küçücük bir seçkinler kitlesiyiz. Devleti sevmiyoruz. Ama toplumun geri kalan kısmından da devlet kadar farklı, onlara devlet kadar düşmanız. Bizim böyle mükemmel ve medeni kalabilmemiz için bizi aptal ve gayri medeni olan toplumdan koruyacak bir devlete ihtiyacımız var."

SOMAY: Şimdi tam da Türkiye'yi anlatıyorsun.

KAGARLİTSKİ: Rusya'yı anlatıyorum: "Hürriyet, adalet ve medeniyet fikirlerini, bu fikirlere hazır olmayan topluma karşı temsil edebilmemiz için devleti kabul edelim. Otoriter devlet fikrini kabul edelim." Şimdi bu tür düşünceler eski solcuların ağzından normal geliyor, ama Berdyayev *Vehi*'deki makalesini yazdığı zaman eski solcu değil, bal gibi solcuydu. Hayatı boyunca hep solcu oldu. Birçok temel değerlerini hâlâ koruyan bazı solcular da, toplumun bu değerleri paylaşmayan çoğunluğuna karşı giderek daha fazla düşman oluyorlardı. Bu yüzden otokrasi ideolojisini savunmaya başladılar. Bu Bolşevizm içindeki bazı eğilimlerle aralarında bir köprü oluşturdu. Bolşevizm işçi sınıfı merkezli olduğu için başlangıçta çok daha demokratikti. Ama Bolşevizm içinde aynı zamanda büyük ölçüde Aydınlanma ideolojisi de vardı. Bunu tartışabiliriz. Ama en azından bazı temsilcileri açısından Bolşevizm'de Aydınlanma ideolojisinin esaslı bir yer tuttuğundan eminim. Bu anlamda ise Aydınlanma ideolojisi oldukça anti-demokratiktir, çünkü aydınlanmış birilerinin ve aydınlanmamış bir kitlenin olduğunu varsayar. Hazır fikirlerin gelişmesi için verimli bir toprak olan kitlelere bu fikirlerin götürülmesi gerekir. Rusya'da aynı ideolojinin yeniden ortaya çıktığını izlemek ilginçtir. Igor Kiliamkin ve Andranik Migranian gibi isimlerin öne sürdüğü popüler teoriler, otokrasinin doğru dürüst bir sivil toplum oluşturması gerektiğini söylüyorlar, çünkü onlara göre şu anda varolan toplum kötü ve sözünün dinlenmesini haketmiyor.

SOMAY: Bolşevikler ve Aydınlanma arasındaki ilişkiden sözettin. Aynı bağlamda Kemalistler ve Aydınlanma arasındaki ilişkiden de sözedebiliriz ve bu yolla Kemalistlerle Bolşevikler arasında benzerlikler bulabiliriz. Burada şunu eklemek istiyorum: Aydınlanma ideolojisinin anti-demokratik demesek bile demokratik olmayan bir ideoloji olduğunu söyledin. Bence bütün Aydınlanma ideolojisi politik açıdan benim meritokratizm dediğim eğilim tarafından belirleniyordu. Bu terimi politik tartışmalarımızda çoğu kez kullanmıyoruz ama kullanmamız gerekir. Aydınlanma düşüncesi aydınlanma ütopyalarıyla başlar ve aydınlanma ütopyaları meritokratiktir. Meritokratizm bir soylu otokrasisine karşıdır. Ama aynı zamanda demokrasiye ve demokrasi olasılığına da karşıdır. Çünkü meritokrasi liyakat sahiplerinin, hak etmişlerin yönetimi demektir.

KAGARLİTSKİ: Rousseau hariç...

SOMAY: Rousseau'yu hariç tutabiliriz. Ama Thomas More ile başlayarak bütün Rönesans ve Aydınlanma ütopyacıları meritokratistiler. Bence Kemalistlerin ve Bolşeviklerin Aydınlanma'dan devraldıkları budur.

SAVRAN: Bunu biraz açabilir misin? Özellikle Bolşeviklerle ilgili olan kısmını.

SOMAY: Tabii.

BELGE: Kemalistler liyakat sahibi falan değildi...

KAGARLİTSKİ: Belki olduklarını zannediyorlardı.

SOMAY: Bolşeviklerle meritokrasi ilişkisi uzun bir hikaye. Ama kısaca söyleyecek olursak; Bolşevizm derken Lenin'i, Buharin'i, Troçki'yi ya da Kollontay'ı değil, parti aygıtını kastediyorum. Bu insanlar aygıttan farklıydılar. Aygıt sekreterdi, Stalin sekreter oldu, derken sekreter ve aygıt aynı şey haline geldiler, Stalin parti oldu ve hiçbir sorun kalmadı. Ama 1917'den önce ya da daha kesin söylemek gerekirse, benim bir dönüm noktası olarak gördüğüm 1921'den önce parti aygıtı ve Bolşevik entelijensiyası farklı insanlardan oluşuyordu. Lenin aygıt değildi. Aygıtla daima çelişkiye düştü. Bolşevik Partisi aygıtı baştan beri meritokratistti.

KOÇAK: Bence yanlış yoldayız. Aydınlanma ideolojisinde önemli olan evrenselcilikti. Stalin'in temsil ettiği aygıt ise sekterdi, dar görüşlüydü, kısmiyetçiydi [*partikülarist*]. Benim anladığım anlamıyla Aydınlanma ideolojisiyle sekter bürokratik ideoloji arasında şiddetli bir çelişki var.

SOMAY: Bolşevizm'in uygulamalı bir Aydınlanma ideolojisi olduğunu söylersem anlaşabilir miyiz? Çünkü Aydınlanma ideolojisi özgün anlamıyla hiç uygulanmamıştı.

KOÇAK: Burada önemli bir nokta var. İyi Aydınlanma ideolojisi daima ütopyacıdır, bu da onun hiç bir zaman tümüyle uygulanabilir olmadığını gösterir. Bu da Aydınlanma ya eleştirel yanını verir.

SOMAY: Berdyayev şöyle diyor: "Ütopyacılık daima totaliterdir ve totaliterizm daima ütopyacıdır." Aydınlanma ideolojisi hiçbir zaman uygulanmadı, bu yüzden de totaliter yönleri hiçbir zaman ortaya çıkmadı. Ama ütopyacılık bir kere uygulamaya geçtiği zaman gerçekten totaliter oldu.

BELGE: Sungur'un başta sorduğu ile ilgili kısa birşey söylemek istiyorum. İkiniz de örneğin Yugoslavya içinde Zagrep ve Makedonya'nın ya da SSCB'de Estonya ve Özbekistan'ın farklılıklarından sözettiniz. Tekil sosyalist devletler içinde böyle farklılıklar vardı, hâlâ da var. Ancak bütün sosyalist dünyaya bakacak olursanız, örneğin Çin'e —onun da içinde böyle bölgesel farklılıklar var, ama bütününde Yugoslavya'dan ya da SSCB'den farklı— Vietnam'a, Arnavutluk'a ya da Küba'ya bakacak olursanız, bütün bu ülkelerin farklı tarihleri olan farklı yapılar olduğunu görürsünüz. Toplumsal düzeyde bir heterojenlik geçerli. Benim çelişkili bulduğum şey bütün bu ülkelerdeki devlet mekanizmasının birörnekliği; parti mekanizmalarının, "sosyalist rejim" denilen şeyin birörnekliği. Bu karmaşa da dolaylı bir yoldan Orhan'ın evrenselcilik / kısmiyetçilik

tartışmasına bağlanabilir.

SAVRAN: Söylemek istediğim birçok şey var. Öncelikle, bütün modernizasyon hareketlerinin aynı kaba konulmasını kabul etmiyorum. Bu benim reddettiğim ve çok soyut bulduğum modernizasyon teorisine giriyor. Ben aynı sorunu, özellikle Ekim Devrimi'yle ilgili olarak, Rus tarihindeki süreklilik, değişim ve kopma terimleriyle ortaya koymaya çalışmıştım.

Bu arada hâlâ soruma cevap almadım. Aynı soruyu başka terimlerle ifade edeyim. Richard Pipes gibi liberal Amerikalı ya da İngiliz Sovyet tarihi uzmanları Stalinizm'in ya da Stalinist devletin özelliklerini Çarlık geleneğine bağlama eğilimindedirler. Öte yandan, örneğin Stephen Cohen gibi yazarlar ise bu konuda Troçki'nin yöntemsel tavrını benimseyerek bu süreklilik fikrini çürütmeye çalışırlar. Bununla ilgili olarak gündeme getirdiğin devlet/sivil toplum tartışmasını Türkiye'de tartıştık ve hâlâ tartışıyoruz. Sorum şuydu: Rusya'da — tabii Yeltsinciler değil, aklı başında insanlar arasında— benim Stalinist yozlaşma dediğim şeyin, baskının, devletin aşırı büyümesinin nedenleri hangi terimlerle tartışılıyor. Bu Rus geleneğine mi atfediliyor yoksa yeni toplumun, yeni devletin özellikleriyle mi açıklanıyor?

Bülent senin söylediğinle ilgili olarak da şunu belirteyim: Bolşevizm Bolşevik aydınlar demektir. Aksi takdirde onun özgüllüğünü kavrayamayız. Tabii ki her parti, parti aygıtıdır da aynı zamanda. Örneğin Lenin *komiteçiki*'ye karşı mücadele etti ve partide bunlara karşı işçileri öne çıkartmaya çalıştı. Ben burada meritokratik bir yan göremiyorum. Öte yandan, Stalin tabii ki bir meritokrattı. Çünkü çalışan kitlelerin içinden uygun bürokratları çekip çıkartmaya çalışıyordu. Zaten aristokrasiye karşı bütün hakim sınıf ve tabakalar böyle yapar. Bu yüzden burada benim için şaşırtıcı birşey yok. Ama 1917'den önceki Bolşevik ideolojisi meritokratikti dersen...

SOMAY: Ben ideoloji değil, aygıt meritokratikti dedim.

KAGARLİTSKİ: Sanırım ben Bülent'in söylediğine daha yakınım. Berdyayev'den yapılan alıntıyı daha kesin söyleyecek olursak; Berdyayev "20. yüzyılda ütopyalar maalesef gerçekleşebilir oldu. Bu yüzden sorun ütopyaları gerçekleştirmek değil, gerçekleşmelerini engellemek..." diyor. Aydınlanma sorununa dönecek olursak, Aydınlanma düşüncesinin özünde bazı çok temel tehlikeler var. Tabii tarihsel olarak ilerici ve gerekli olduğunu inkâr etmiyorum. Aydınlanma'nın evrenselciliğinden söz ediyorduk, tamam evrenselcilik var. Ama herşeyden önce aydınlanma evrenselciliği ulus-devlet düşüncesine çok yakından bağlı. Aydınlanma evrenselciliği, Aydınlanma düşünürlerini ulus-devlet düşüncesini savunmaktan alakoymadı. Tersine onlar bu devletin evrensel değerleri cisimleştirdiğini düşünüyorlardı. Bu anlamda Aydınlanma'nın bir iç çelişkisi

vardır. İkinci olarak ulus-devlet fikrini savunacak olursanız —ki burjuva uluslarının oluşumu dönemi için bu son derece ilerici, zorunlu ve mantıklıydı— ulusal bürokrasi fikrini de kabul etmeniz gerekir. O zaman daha sonra Max Weber tarafından geliştirilen, zorunlu, akılcı ve mantıklı çalışan bir aygıt olarak bürokrasi kavramını da kabul etmeniz gerekir. Bu görüş Hegel'in devlet teorisinde de vardı. Aydınlanma'da da kaçınılmaz olarak vardır. Bu bakımdan Lenin'in bürokrasi eleştirisi Aydınlanma bakış açısından yapılmıştır. Lenin de iyi bürokrasi, kötü bürokrasi ayrımı vardır. Bu ayrım sadece bürokrasinin verimliliği/verimsizliği açısından değil, toplumsal doğası açısından yapılıyordu. Rusça'da "bürokrasi" olumsuz bir kelimedir, ama "bürokrat" çok daha olumsuzdur, birine "bürokrat" derseniz bu bir hakaret olur. Birine bürokrat demek, onun bürokratik görevlerini kötü yaptığını söylemek demektir. Ama Rusça'da aynı anlama gelen fakat o kadar olumsuz çağrışımları olmayan, daha nötr olan bir kelime daha var: *çinovnik* Eski Rusça'da bürokratla aynı anlama geliyor. Büyük Petro "bürokrasi" kelimesini Batı'dan getirdi. Daha önce de Rusya'da *çinovniki* vardı, devlet görevlisi, yetkili anlamında. "Otorite" kökünden geliyor. Dolayısıyla kültürde biri nötr, diğeri olumsuz olan iki bürokrasi kavramı zaten vardı. Bu yüzden Lenin'in eleştirisi kesinlikle Marksist bir eleştiri değildir. İçinde Marksist unsurlar olan Aydınlanmacı bir eleştiridir. Oysa Troçki'nin eleştirisi Marksist bir eleştiriydi. Lenin daima rejimin bürokratlaşmasının nedeni olarak kültür eksikliğini göstermiştir. Bu temelde Aydınlanmacı bir düşünceydi. Bu anlamda Lenin, çoğu Rus entelektüeli gibi Aydınlanma geleneğini temsil ediyordu. Lenin hakkında olumsuz birşey söylemiyorum, bu tarihsel olarak böyle. Bu yüzden de Bülent'in Lenin'in meritokratik olmadığını söylemesine katılmıyorum. Lenin aslında gayet meritokratikti. Kötü bürokrasiye karşı bulduğu çareye bakalım: Bir tür proleterya meritokrasisi icat etmeye çalışıyordu. Bir örnek vereyim, Lenin'in bu konuda bir formülü vardır ki ne zaman rastlasam bir kez daha şaşırırım. Önderliğin berbat durumunu betimlediği "Partiye Mektup"unda çare olarak partinin yapısını değiştirmeyi önermez. Oysa Marksist, hatta yapısalcı bir açıdan mantıklı olan çare buydu. Lenin'in önerdiği ise öndegelen parti organlarına en iyi yüz işçiyi dahil etmektir, sanki en iyi yüz işçi partiyi kurtarabilecekmiş gibi. Bu anlamda Lenin'inki kesinlikle meritokratik bir yaklaşımdır. Marksizmle meritokratik aydınlanma ideolojisinin bir karışımıdır. Lenin'in istediği yalnızca iyi, verimli bir bürokrasi değildir; toplumsal açıdan tarafsız değildir. Onun iyi bürokrasi anlayışının toplumsal bir yanı da vardır ki bu onu geleneksel meritokratizmden ayırır. Ama meritokratik bir yanı da vardır. Bu anlamda Lenin Aydınlanma geleneğinin içindedir. Aydınlanma teorilerini toplumsallaştırmış, Marksist hale getirmiştir.

Aydınlanma'nın bugünden bakıldığında görülen başka bir kötü yanı da Avrupa

merkezciliğidir. Genç evrenselciliğe geri dönüyorum. Acaba Aydınlanma gerçekten evrenselci miydi, yoksa Avrupa değerlerini genelleştirip, bunların evrensel değerler olduğunu mu iddia ediyordu? Bence Aydınlanmacılık en iyi ihtimalle eksik bir evrenselcilikti. Aydınlanmacılık bu anlamıyla Avrupalı olmayan kültürlere önemli bir tahribat da yapmıştır. Ama en kötü etkisi yarı-Avrupalı kültürler üstünde olmuştur. Çünkü Avrupalı olmayan kültürlerin bir direnme potansiyeli vardır, Aydınlanma ideolojisinin Avrupa merkezci etkilerine daha iyi dayanabilirler. Yarı-Avrupalı kültürler ise savunmasızdı. Rusya bu yarı-Avrupalı kültürlerden biridir. İsterseniz buna yarı-Batılı diyelim, çünkü Avrupa'nın ne olduğu büyük bir soru işaretidir. Bu arada, Çin ve Kuzey Kore gibi daha Asyalı olan toplumlarda komünist rejimlerin kaderinin farklı olması rastlantı değildir. Küba'yı hariç tutarsak yaşamakta olan komünist rejimler yalnızca Doğu ve Güneydoğu Asya ülkelerindedir artık; Çin, Vietnam ve Kuzey Kore. Buralarda da iktidardaki seçkinlerin ideolojisi Aydınlanmacılık'la Konfiçyüsçülük'ün bir karışımıdır. Bu yüzden onların dışarıdan gelen ideolojileri yeniden rasyonalize etmek için kullanacakları kendilerinden birşeyleri var. Doğu Avrupa ve Rusya örneklerinde ilginç olan şey, Aydınlanmacı modernizasyon düşüncesinin sınıf terimleriyle, Marksist terimlerle yeniden yorumlanmasıdır. Rusya'da Bolşevikler'in yaptığı buydu. İşçi devletinin çökmesi ya da yozlaşmasıyla birlikte bu sınıf içeriği de yok oldu. Ama modernizasyon ideolojisi kaldı. Rusya örneğinde bu akla yakındı, çünkü ülkenin gerçekten modernleşmeye ihtiyacı vardı. Ama Çekoslovakya'da bu tamamen akıldışıydı, çünkü ülke zaten modernleşmişti; bu zaten Batılılaşmış bir ülkeyi Batılılaştırmaya çalışmak gibi birşeydi. Üstelik bu yeniden Batılılaştırma hareketi Doğu'dan geliyordu.

KOÇAK: Tartışma fazla politikleşti, ben kitaba, politik kültür kavramına geri dönmek istiyorum. Rusya'da eğilim politikayı mutlaklaştırmak ve herşeyi, kültürü, ekonomiyi, ahlakı politikleştirmek yönündeydi. Sanırım senin amacın politikayı yeniden sınırlamak ve görelileştirmek. Onu tarihle, ahlakla, halkın yaşadığı deneyimlerle sınırlayarak tarihselleştirmek ve somutlamak. Bu yöntemsel bir sorun gibi görünüyor, ancak bir kez daha politik bir konum bu. Daha demokratik bir sosyalizmin bakış açısı.

KAGARLİTSKİ: Haklısın. Sorun bazı "kesinliklere", banalliklere meydan okuma sorunu. İnsanların doğru olduğundan emin oldukları, kanıksamış oldukları bir takım "gerçeklikler" var ki bunlar çoğunlukla en yanlış şeyler. "Dünya düzdür" gibi. Sadece kendi kişisel deneyiminize bakacak olursanız dünyanın düz olduğuna dair birçok kanıt bulabilirsiniz; ya da güneşin dünyanın etrafında döndüğüne dair birçok kanıt bulabilirsiniz. Bu anlamda kendi deneyiminize dayanarak tartışmasız doğru saydığınız, varsaydığınız birçok şey gerçeklikle en küçük bir yakınlık taşımaz. Bu bakımdan yalnızca kitabımda değil, bir teoris-

yen olarak bütün çalışmalarımda yapmaya çalıştığım şey bu: Bazı kesinlikleri sorgulamak. Her zaman doğru cevapları vermiyor olabilirim, zaten böyle bir iddiam da yok. Esas olanın bazı soruları sormak, bazı tartışılmazları tartışmak olduğunu düşünüyorum. Ve doğru cevabı bulana kadar yolda birçok ara aşamadan da geçebiliriz. Astronomik benzetmelere devam edecek olursak; Gök cisimlerinin hareketlerinin mantıklı bir açıklamasına ulaşmadan önce arada örneğin Kopernik'in teorisi vardı. Bazı açılardan tamamıyla yanlıştı bu. Dünyanın güneş etrafında tam bir daire çizdiğini iddia ediyordu. Oysa biliyoruz ki dünyanın yörüngesi elipstir. Bu yüzden Kopernik'in teorisine dayanarak gezegenlerin yörüngelerini hesaplamaya çalışanlar dünyanın merkezde olduğunu iddia eden Ptolemaios'dan daha kötü sonuçlar elde ettiler. Bu da gösteriyor ki, kötü bir açıklamaya karşı çıkarken sarıldığımız yeni açıklama eskisinden daha iyi olmayabilir.

Entelijensiya sorunu hem sağ kanatta hem bizim aramızda bazı ideolojilerin ortaya koyduğu banalliklere ve kesinliklere meydan okumak için iyi bir soru. Yani Marksist önyargılara karşı da. Marksizm bir önyargıdır demiyorum. Ama Marksistlerin de bazı önyargıları var. Entelijensiya sorunu şu açıdan önemli: Entelijensiya toplumun en önemli kesimi değil, ama ideolojilerin yaratıldığı ya da kendi dışından gelen ideolojilerin rasyonalize edildiği, yeniden değerlendirildiği, özetlendiği ya da yapısallaştırıldığı kesimi. Bu alanda ideolojik önyargıların ve bu önyargılara karşı çıkışların çoğunu bulmak mümkün. Rusya'da entelijensiya Batı ülkelerinden daha önemli bir rol oynadı, tam da bu tartıştığımız Aydınlanma sorunu yüzünden. Çünkü entelijensiyanın özel kültürel ve toplumsal bir katman olarak ortaya çıkışı bu Aydınlanma projesine yakından bağlıydı. Bu anlamda Rusya deneyimi bu özü nedeniyle temel ve bütün dünya için önem taşıyan bir deneyimdir.

Şimdi kitabın esas öyküsüne gelelim. Ben bu öyküyü kitabı yazarken keşfettim. Entelijensiya kendini ideolojilerden ve önyargılardan kurtarmaya çalışırken birçok tuzağa düştü. Bu tuzaklara kurtulmak istediği tuzakların en kötülerini yeniden üretmek de dahildi. Burada şu soruyla karşılaşıyoruz. Sizi bu duruma düşüren entelektüel bir tuzak mıdır, yoksa sizi bazı önyargılara bağımlı kılan maddi koşullar mıdır? Bence cevap ikisinin bir karışımıdır. Çünkü bir yandan toplumun içinde yaşıyorsunuz ve kendinizi bu toplumdan ayırarak düşüncenizi hızla geliştiremezsiniz, ideolojinizin belli aşamalardan geçmesi gerekir. Öte yandan kişisel deneyimleriniz düşüncenizi şu veya bu şekilde etkiler. Bu deneyime eleştirel bir gözle baksanız bile. Çünkü bu elinizdeki tek malzemedir. Başkalarının deneyimlerinden de öğrenebilirsiniz, ama bu kendi deneyimlerinizin yerini tutamaz, bu yüzden bağımlısınızdır, belli sınırların ötesine geçemezsiniz. Bir yandan da kültürün ve politik kültürün bir iç mantığı vardır. Kendi deneyimlerinizden de öğreniyor olsanız, başkalarının deneyimlerinden de

öğreniyor olsanız, kendi deneyimlerinizi başkalarının deneyimlerinin ışığında değerlendiriyor da olsanız, içinde yaşadığınız kültürün dilinden başka bir diliniz yok. Bu sizi büyük ölçüde sınırlar. Yeniden tanımlasanız da belli kelimelere, belli terimlere bağlısınız. Dilin ve politik dilin yapısı kültürün ve politik kültürün oluşumunu belirleyen maddi bir koşuldur. *Düşünen Sazlık*'ta da buna sık sık değindim. Dil kendini yeniden üretir ve kendisiyle birlikte belli değerleri ve düşünceleri de yeniden üretir.

BELGE: Dil konusunda sizin deneyiminizle bizimki arasında önemli bir fark var. Stalin, Marr'ın dilde devrim yapmasına izin vermedi. Belki de hayatının tek doğru hareketiydi bu.

KAGARLİTSKİ: Daha sonra Kruşçev bunu denedi ve başaramadı.

BELGE: Bizde bir dil "devrimi" oldu. Dilde büyük bir değişimdi bu. Kelimeler içeriklerinden boşaltıldı. Eski kelimeler atıldı, yenilerinin ise çağrışımları, tarihsel anlamları yoktu. Bu şövenist, milliyetçi ve ırkçı dil reformuyla toplumdaki çok önemli bir yeniden üretimi durdurmuş olduk. Bu reform Türk ulusal kimliğini Arap, Fars ve İslam kültürlerinden kurtarmayı amaçlıyordu.

SOMAY: 1984'ün "newspeak" (yenidil) hakkındaki son bölümü Rusya'dan çok Türkiye için geçerli. Orwell'ın dalga geçtiği şey Türkiye'de aynen gerçekleşti. Rusya için abartmalı bir parodiydi bu, ama Türkiye için parodi bile değildi, gerçekti.

BELGE: Tabii bu içeriksizlik açısından Türk devriminin geri kalan kısmıyla uyum içindeydi.

KOÇAK: Kelimeler ideolojik ve kültürel bir mücadelenin alanı haline geldiler.

KAGARLİTSKİ: Bu "yenidil" meselesi çok ilginç. Herhangi bir toplumun politik kültürü hakkındaki tartışmaların temel noktası. Rus dilinde önemli olan yabancı kelime ve terimleri bünyesine alma ve asimile etme konusunda müthiş bir kapasiteye sahip olmasıdır. Bazı dilbilimcilere göre şu anda Rusça'da, Rusça kökenli olanlardan çok, yabancı kökenli olanlar var. Ama bu kelimeler giderek Rusçalaşıyorlar ve Rusça kelimeler gibi işlev görmeye başlıyorlar. Bu anlamda Rus dili "yenidil"e karşı koymayı başardı. Bu anlamda "yenidil" Rusça'nın bünyesine alındı, asimile edildi, Rusçalaştırıldı; kısacası normal dile geri döndürüldü. Bu Rusça'nın "yenidil" karşısındaki büyük zaferidir. Orwell da "yenidil" tarihsel ve geleneksel olan dili giderek yok eder, Rusya'da bunun tam tersi oldu. Edebiyatın dili, gerçek dil, "yenidil"in kimi öğelerini bünyesinde eritti, bunları normal dile dönüştürdü, "yenidil" kimliklerini yok etti. Sadece politik tarih alanında değil, kültür tarihi alanında da "süreklilikteki kopuş" teorisi yalnızca mantıksal açıdan saçma olmakla kalmıyor, gündelik hayattaki birçok

kanıtla da çelişiyor. Çünkü Rus dili tam da yabancı kelime ve terimleri bünyesinde eritme kapasitesi sayesinde çok kararlı bir dil haline gelmişti. Bu yüzden bizim örneğin 18. yy. şiirini okuyup anlamamız İngilizler için olduğundan çok daha kolay. Eski kelimeler ve anlamları dilden kaybolmuyor, yalnızca yenileri ekleniyor, böylece dil zenginleşiyor.

Politik açıdan bakacak olursak bugün yeni liberaller yeni bir "yenidil" getirmeye çalışıyorlar. Bir "yeni-yenidil". Batı'dan "pluralizm", *privatizatse* (özelleştirme) gibi terimler alıyorlar, bunlar anlamsız değil kuşkusuz, ama halkın gözünde bir anlamı yok. Bugünkü politikacıların konuşmalarıyla on yıl öncekilerin konuşmalarını karşılaştırırsanız ikisinin de aynı olduğunu görürsünüz. İkisinin de anlamsız bir kelime ve terimler derlemesi olduğunu görürsünüz. Dil ise bunu reddeder. Dil bu kelimelerle dalga geçer. Örneğin "pluralizm" kelimesi Rusça'da *plivat* fiilini çağrıştırır. *Plivat* tükürmek demektir, bu yüzden halk "pluralizm"i, herkesin birbirinin suratına tükürme özgürlüğünün olması biçiminde yorumluyor. Kelime bu çağrışımı nedeniyle giderek özgün anlamını kaybediyor.

SAVRAN: Bence bu burjuva demokrasisi için kötü bir tanım değil.

KÜRKÇÜ: Şu anda Sovyetler Birliği'nde tartışıldığını söylediğin sorunsallar aslında 70'ler ve 80'lerde Avrupa'da tartışılmış olan sorunsalların hemen hemen aynı. Bunlar Batı Marksizmi'nin izdüşümleriydi bence. Şimdi ben Rusya'yı hep boz bir ülke olarak görmüşümdür, dışardan hiçbir şeyin girmediği, herşeyin, her tartışmanın resmi ideoloji temelinde belirlendiği bir ülke. Ancak senin ortaya koyduğun tablo da çok ilginç. Peki, bu yeni tartışmalar 60'ların sonunda, 70'lerde ve 80'lerde Rusya'ya hangi kanallardan girdi? Türkiye'de 68, devrimci ya da sosyalist hareket için bir dönüm noktası olmuştu. Herkes 68'den sonra herşeyin farklı olduğunu düşünmeye başlamıştı. Belki bu Avrupa için de geçerliydi.

KAGARLİTSKİ: Bu değişikliğin kaynağı neydi? Çekoslovakya mı, Fransa'da olanlar mı, yoksa Türkiye'de olanlar mı?

KÜRKÇÜ: Türkiye'de bütün bu etkenler biraraya gelmişti. Vietnam, Çekoslovakya, Fransa, ABD, Latin Amerika, Ernesto Che Guevara'nın eylemi. Bütün bunlar birleşerek geniş, başarılı ve popüler bir gençlik hareketini doğurdu. Buradaki herkes bu hareketin içinden geliyor. Bunun Türkiye politik yaşamı ve sosyalist düşüncesi üzerinde çok yenileştirici bir etkisi oldu. Hatalarıyla ve kusurlarıyla birlikte kendine özgü bir sosyalist kültür yarattı. Bu süreçle Sovyetler Birliği'nde olanlar arasında bir benzerlik var mı?

İkinci bir soru daha. Ama ilkiyle pek bir paralellik taşımıyor. Hapiste Kürt bir arkadaşım vardı. Yeni ortaya çıkan her ulusal hareket gibi Kürtler de kendi tarih-

lerinin benzersiz olduğunu düşünmeye yatkınlar. Bu arkadaşım da Kürtler'in şimdiden komünizme hazır olduğunu, çünkü hiçbir zaman sınıflı bir toplum olarak yaşamadıklarını düşünüyor. Bu savını kanıtlamak için yedi bin yıl geriye gidiyor, bu tarih boyunca birçok imparatorluk kuruldu, ama bunlar sınıfsızdı. Herneyse, o buna inanıyor. Rusya'da da böyle bir tartışma vardı. Rus halkının da *mir* olgusu nedeniyle komünizme hazır olduğunu söylüyordu Narodnikler. Daha önceki konuşmalarımızdan, sen de Rus halkının kolektif bir yaşama, ortaklaşa yaşama eğilimli olduğunu düşünüyorsun gibi gelmişti bana. Senin bir Kürt milliyetçisi ya da Narodnik olduğunu sanmıyorum tabii, ama Rus halkının komünizme bu yatkınlığı konusunda ne düşünüyorsun merak ediyorum. Bunlar çok ayrı iki soru oldu aslında. İstersen ilk sorudan başlayalım.

KAGARLİTSKİ: Burada aslında birbirinden ayrı üç soru var. Batı'dan düşüncelerin hangi kanallarla geldiği çok teknik bir soru. Kanallar çoktu.

KÜRKÇÜ: Entelektüel kanalı kastediyorum.

KAGARLİTSKİ: Biliyorum. Herşeyden önce yabancı dil bilen insanlar vardı, okuyorlardı. Batı radyoları vardı. Bir de devlet kütüphanelerinin özel bölümleri vardı, bu bölümlere özel izinle giriliyordu. Tarihin cilvesidir ki, bu özel izni alanlar aslında bu kitapların kendilerinden saklandığı kişilerdi: entelektüellerdi. İşçilerin bu bölümlere girmesi yasaktı, ama zaten yabancı dil bilmedikleri için bu kitapları okuyamazlardı. Entelektüeller çoğu kez bu kitaplara ulaşabildiler, bu da sistemin mantıksızlığını gösteriyor. Örneğin ben politik faaliyetlerimden ötürü üniversiteden atıldıktan sonra bile bu bölümlerden yararlanabiliyordum. Resmi olarak devlet düşmanı ilan edilmiştim, ama özel bölüme girebilmem için verilen kağıt hâlâ geçerliydi. Tabii başka yollar da vardı. İnsanlar yurt dışına gidiyorlardı. Batı ülkeleriyle ilgili çeşitli enstitüler kuruluyordu. Bu enstitülerde çalışan insanlar Batı ülkelerine yolculuk ediyorlardı ve bu yolculuklar sonunda son derece Batı yanlısı oluyorlardı. Örneğin ABD ve Kanada Enstitüsü'nü kuranlar son derece Amerikancıdırlar, Amerika'ya yolculuk yapmaktan gurur duyarlar.

BELGE: Bu tabii idealleştirilmiş, gerçek-dışı bir Batı.

KAGARLİTSKİ: Tabii, kesinlikle. Bu "Batı", Batı hakkındaki gerçek bilgilerle bu hayali Batı görüntüsünü doğuran sınırlamaların bir karışımıydı. İnsanların Batı hakkında bilgi edinmesini kısıtlayarak amaçladıkları sonuca ulaşamadılar. Çünkü amaçlanan, insanların Batı'nın cazibesine kapılmalarını engellemekti. Ortaya çıkan bunun tam tersi oldu. Hem Batı düşüncelerine, değerlerine ve tüketim kalıplarına hayran kalıyorlardı hem de bunu çok safdilce yapıyorlardı, yani Batı'yı gerçekten tanıyabilmiş insanların olacağından çok

daha Batı yanlısı oluyorlardı. Şimdilerde ise çok daha ilginç bir olgu var: Sovyet devleti mümkün olduğunca çok insanı eğitim için yurt dışına yolluyor. Bunların masrafları devlet tarafından değil, Rusya'da Batı değerlerinin ve ideallerinin gerçek destekçilerini oluşturmak isteyen bazı Batı kurumları tarafından karşılanıyor. Bu da aslında istenenin tam tersi bir sonuç veriyor. ABD'de okuyan birçok Sovyet öğrenciyle konuştum; bunlar hayatlarında hiç ABD'ye gitmemiş olan anababalarından kesinlikle çok daha az Batı yanlısılar. Amerika ve kapitalizm konusunda çok daha eleştireller ve Amerikalı Marksist hocalarından çok şey öğreniyorlar. Bunları Sovyetler Birliği'nde öğrenmeleri olanaksız, çünkü Leningrad'da artık o kadar Marksist profesör kalmadı.

Diğer soruya gelince tabii ki 1968 bir dönüm noktasıydı, ama Sovyetler Birliği için Çekoslovakya hepsini gölgede bıraktı. Bu yüzden bazı Üçüncü Dünya ülkelerinde, örneğin Türkiye'de, Latin Amerika'da, Meksika ve Brezilya'daki hareketler 1968'in global olarak ne anlam taşıdığını Sovyet entelektüellerinden daha iyi kavradılar. Sovyetler'de de entelektüeller Paris'te olanlarla ilgileniyorlardı, ama Prag Baharı'nın bastırılmasıyla bütün ilgi o yöne çevrilmiş oldu. Prag Baharı'nın dışındaki herşeyi unuttular. Bir başka bakımdan da bir dönüm noktasıydı, bunu kitapta da yazdım, bu olay Sovyetler Birliği'nde komünist reformculuğun da sonu oldu. Aynı zamanda bu, belli kuşaklar için , sadece tek bir kuşak için değil birkaç kuşak için, sosyalist ideolojinin de sonu demekti. Çünkü bu entelektüel kuşakları böylece her tür sosyalizme duydukları inancı yitirdiler. Demek ki 1968 bizim için sizinkinden çok daha farklı bir dönüm noktasıydı. Bir anlamda sizinkinin tam tersi bir yöne doğru yola çıktık. Biz de radikalleşme farklı bir yönde gerçekleşti: Komünist reformcu olmak yerine burjuva demokrat oldular. Bu kuşak şimdi 40 yaşlarında ve ülkenin ideolojisine egemen olan kuşak bu.

Narodnikler hakkındaki son soruya gelince; Marksistler'in Narodnikler'e yönelttikleri eleştirilerde haklı olduklarından bu kadar emin olmamalıyız. Revizyonizm eleştirilerine karşı kendimi savunmak için her tür şüphenin ötesindeki birine başvuracağım: Karl Marx. Marx, Vera Zasuliç'e yazdığı ünlü mektubunda Rusya için ayrı bir yolun mümkün olabileceğinden sözeder. Bu Rusya'nın istisnai bir durum olduğu anlamına gelmez tabii. Marx'a göre asıl istisna olan Batı'dır. Yani Batı normal, dünyanın diğer ülkeleri anormal değildir. Marx'ın tartışmasını geliştirirseniz bundan Batı'nın bir istisna olduğu sonucu çıkar. Çünkü çıkardığı bazı sonuçları Batı'nın deneyimleriyle sınırlı tutmuştur. Akademik olarak da doğru olan yaklaşım budur. Çünkü incelediği deneyim Batı'nın deneyimidir. Şimdi, bazı kültürlerin sosyalist fikirleri benimsemesi ve kendine maletmesi kuşkusuz daha kolaydır. Tabii bu evrenselcilik kavramını geçersiz kılmaz. Bazı ülkelerin kesinlikle sosyalist, diğer bazı ülkelerin ise kesinlikle anti-sosyalist olduğu anlamına da gelmez. Doğuştan sosyalist olan hiç kimse

olmadığı gibi doğuştan kapitalist de yoktur. Bu mantığı sürdürürseniz Kürtlerin doğuştan sosyalist, örneğin İsviçrelilerin de doğuştan kapitalist olduğu sonucuna varırsınız. Ama kültürel açıdan Kürdistan'da sosyalist ya da radikal olmak Zürih'te olmaktan daha mümkün. Bunun ciddi bir sosyolojik çözümlemeyle çeliştiğini düşünmüyorum. Bu bakımdan Narodnikler'in haklı olduğu bir yan olduğunu da düşünüyorum. Narodnik gelenekle Marksist gelenek arasındaki uzlaşmaya gelince, Lenin'in son yıllarında Çayanov'a gösterdiği ilgiye bakın. Lenin yaşamının son yılında Çayanov'un kooperasyon teorisiyle ilgilenmişti. Son makalesi de Çayanov'un makalelerinden etkilenmiştir. Theodor Şanin'e bakın. O da Çayanovizm ve Marksizmi uzlaştırma çabalarına iyi bir örnektir. Lenin bunu deneyen tek kişi değildi. Sorun Narodnik ideolojiyi Marksist açıdan yeniden yorumlamaktır. Vardıkları sonuçları oldukları gibi almak ya da Narodnik açıdan Marksizm'i reddetmek için değil. Onlara şunu demek gerekir: Tamam beyler, bazı çok iyi fikirleriniz var, bazı çok iyi sezişleriniz var, ama bizim bunları elimizdeki analitik araçlarla inceleyerek evrenselci bir bağlama yerleştirmemiz gerek. Ve Narodnizmi bu Marksist evrenselci bağlama yerleştirdiğimizde onun bir kültür teorisi olduğunu görürüz. Bu da bize, bazı kültürlerde sosyalist ideolojiyi sürdürmenin, sosyalist ideolojiyi ulusal kimliğin bir parçası haline getirmenin daha kolay olduğunu gösterir. Ama bu bize sosyalizme ya da devrime doğuştan hazır uluslar olduğunu söylemez.

BELGE: Ben şöyle demeyi tercih ederdim. Her kültürde sosyalizme daha yakın öğeler vardır, ama bu kültürden kültüre değişir. Sınıfların Batı'daki gibi gelişmediği toplumlarda daha fazla ortaklaşmacılık olabilir. Bu da bir tür sosyalist değerler için daha elverişli bir ortam oluşturabilir. Öte yandan Batı bireyciliği ilk bakışta sosyalizme daha yabancı gibi görünmesine karşın, aynı öğeler başka bir biçimde eklemlendiğinde farklı sonuçlar doğurabilir. Batı'da geliştiği biçimiyle bireysellik daha olgun bir sosyalizme yol açabilir.

SAVRAN: Ertuğrul'un sorusuna farklı bir dönem için dönecek olursak; Sovyetler Birliği'nde hiç bulunmadım ama okuduklarımdan edindiğim bir izlenim var, 70 yıllık bir yaşama ve çalışma biçiminin sonucunda ortaya çıkmış kollektivist ya da ortaklaşmacı bir kültür var. Sen Batı'yı, ABD'yi, İngiltere'yi görmüş bir Rus olarak bir karşılaştırma yapabilir misin?

KAGARLİTSKİ: Bu söylediğine tamamen katılıyorum. Ancak bu 1917'de başlamadı, çok daha önce başladı, Rus ortaklaşmacı geleneğiyle, Narodniklerle, Rus proleter geleneğiyle başladı. Rusya'da çok gelişmiş militan bir proletarya vardı, ancak sanayileşme döneminde atomize oldu, bir bakıma lumpenleşti. Eski işçi sınıfı kültürü kayboldu. Ama genç de bir takım gelenekler ve değerler evrensel olmasa bile ulusal değerler ya da genel kentli değerleri halinde korundular. Yeni kuşaklar da bunları bir ölçüde benimsediler. Bir anlamda yeni kuşak

işçi sınıfı kimliğini ve iç tutarlılığını ortadan kaldırdı, ama öte yandan birşeyleri de devraldı. Bu, barbarlar yeni bir toprağı fethettiklerinde de olur, bir yandan kültürü ortadan kaldırırlar ama öte yandan bazı öğelerini özümserler. Aynı şey 1930'larda ve 40'larda Rus kentlerinin de başına geldi. Aynı olay bir kez daha 1960 sonları ve 70'lerde ikinci kentleşme dalgasında da tekrarlandı. Bu arada Sovyetologların gözden kaçırdığı bir şey vardır, o da Sovyetler'de iki kentleşme dalgası olduğu: biri 1930'larda, biri 1970'lerde.

KÜRKÇÜ: Stalin'in toplumsal temelinin bu birinci kentleşme dalgası olduğunu söyleyebilir misin?

KAGARLİTSKİ: Evet, ikinci dalga da Brejnevizm'in toplumsal temeliydi. Bu dalga sayesinde Brejnevizm 1970'lerin başlarındaki çelişkilerine karşın ayakta kalmayı başardı. Sistemin toplumsal bir krize girmesini engelledi. İkinci kentleşme dalgasıyla statokrasi kendini yeniden üretti.

Bu son konuşluklarımız Narodnik tartışmanın zayıf noktalarını gösteriyor. Buharin bile bunu tek ülkede sosyalizm tartışmasında görmüştü. Tabii ki tek ülkede sosyalizm olabilir diyordu Buharin, ama bizim ülkemizdeki sosyalizm, örneğin Almanya'da olabilecek bir sosyalizme göre çok daha geri bir sosyalizm olacaktır. Stalin'in tek ülkede sosyalizm yorumuyla Buharin'inki arasındaki fark burada yatar. Bu bakımdan Batı bireyciliğinin temelde sosyalizme düşman olmadığı konusunda Murat'a katılıyorum. Öte yandan Türkiye gibi, Rusya gibi, Latin Amerika gibi yarı gelişmiş, ama Batılılaşmanın, modernleşmenin öğelerini taşıyan ülkeler var. Bu ülkelerde bireyciliğin ve kolektivizmin güzel bir karışımı var. Bu ülkelerin sosyalist olması bir ön şart değil, ama sosyalizm için güzel bir ortam oluşturuyorlar.

KOÇAK: Boris, söyleşiyi bitirmek üzere son bir soru: Amerikalı Marksist edebiyat eleştirmeni Fredric Jameson, son kitabı *Late Marxism*'de (Son Dönem Marksizmi) Stalinist dönemdeki komünist rejimin, ironik bir biçimde, sosyalizme bir geçiş olduğunu, çünkü zorlama sanayileşme ve kolektifleşme yoluyla daha önce varolmayan bir işçi sınıfını ortaya çıkardığını söylüyor. Bunu nasıl değerlendirirsin?

KAGARLİTSKİ: Kitabı aldım, ama henüz okumadım, o yüzden yorum yapacak durumda değilim. Ama tabii Stalinistler kendileri de "sosyalizmin maddi ön koşulları" dedikleri şeyin oluşturulması gerektiğini sık sık söylüyorlardı. Stalinizm de tuhaf olan ve Stalinistler'in "büyük diyalektik" olduğunu iddia ettikleri şey sosyalizmin maddi ön koşullarını yaratmak için önce sosyalizmin kendisini yaratmak gerektiği düşüncesidir. Stalin'in sevdiği diyalektik budur: Tıpkı devletin yok olması için önce devleti güçlendirmek gerekir düşüncesinde olduğu gibi. Bu bakımdan Stalinist Rusya tuhaftır, çünkü gerçekten de sosyalizmi ya-

ratmadan sosyalizmin ön koşullarını yaratmayı başardı. Maalesef şu anda Rusya'da olanlar sosyalizmin belli başlı ön koşullarının, üretici güçlerin tahrip edilmesidir. Şimdi yeniden azgelişmişlik sorunlarıyla karşı karşıya kalıyoruz. 1930'larda ve 1960'lardaki atılımlarla gelişmiş ülkeler kulübüne girmeyi başarmıştık, belki en önde gelenlerinden değildik ama gelişmiş bir ülkeydik. Uzaya ilk Sputnik'i gönderiyorduk, kozmonotlar gönderiyorduk, şimdi ülkede bunlar tamamen unutuldu, kimse sözünü bile etmiyor. Amerikalılarla rekabet edebiliyorduk, gelişmiş ülkeler kulübüne dahildik ve sonunda 1980'lerde bu kulüpten atılmayı başardık. Şimdi yeniden azgelişmişliğe döndük.

Salih Ecer
İHTİMALEN
Şiirler

İskender Savaşır
AŞK VE İŞ
Şiirler

Pazartesi Kitapları
Yonca pazar günü toplanır, insan pazartesi.
Peygamber çiçeği bilmeden ölür

Herşey Yayıncılık
Dostluk Yurdu Sok. 10/7 Sultanahmet / İSTANBUL
Tel. 518 83 77

DEFTER

Sayı 17, Ağustos-Aralık 1991